الفنّ الإسلاميّ

أصوله
فلسفته
مدارسه

تأليف

أبو صالح الألفى

وكيل وزارة التربية والتعليم

الناشر: دار المعارف - لبنان

الفنّ الإسلاميّ

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يعتبر الفن الإسلامى من أعظم الفنون التى أنتجها الحضارات الكبرى ، ومع ذلك فإن هذا الفن لم يلق من الدراسة والتحليل والشرح ما هو جدير به . ليس هذا فقط ، ولكن أغلب الذين كتبوا عن هذا الفن كانت كتاباتهم قائمة على معايير غربية تجعل للمحاكاة والأشكال التشخيصية المنزلة الأولى ، وهذه المعايير التى شُرح الفن الإسلامى على أساسها ، تختلف اختلافاً جوهريًّا عن المعايير الفكرية والثقافية التى قام عليها الفن الإسلامى فعلا ، لذلك كانت أغلب الكتابات التى كتبت عن هذا الفن تعتبره فنًّا متخلفاً ، غير قادر على محاكاة الأشكال الطبيعية وبخاصة الجسم الإنسانى ، ومن ثم ، أصبحت هذه الآراء لاتقوم على أسس علمية وفلسفية صحيحة .

وبالإضافة إلى ذلك فإن كل الذين كتبوا عن الفن الإسلامى ، على وجه التقريب ، يزعمون أنه استمد عناصره ومقوماته واتجاهاته أساساً من الفنين الهلينستى والساسانى ، وهى فنون أنتجها أقوام من الجنس الهندو أوربى .

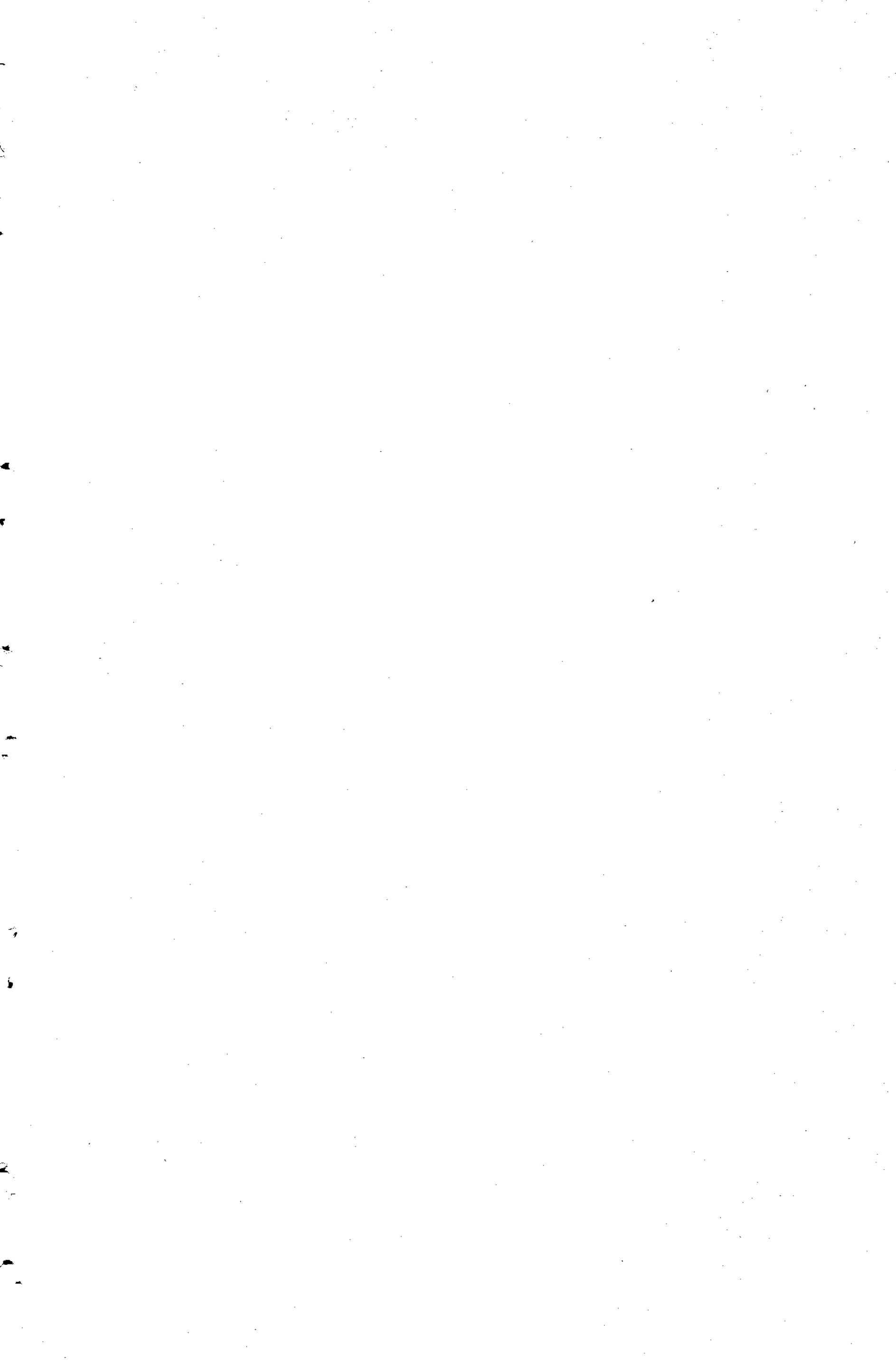
وقد شعرت أنه من واجبنا أن نناقش هذه المسائل ، وأن نحاول أن نعيد كتابة تاريخ الفن الإسلامى على أسس علمية صحيحة ، موضحين المعايير والفلسفات التى يقوم عليها ، مبرزين طابعه المميز وشخصيته المتفردة ، مستخلصين من ذلك أنه فن يمثل نمطاً رائعاً من أنماط الحضارة الإنسانية ، له مدلوله الثقافى والاجتماعى الخاص ، وهو قمة من قمم أنماط الإنتاج الفنى العالمى .

وقد اقتضى سياق البحث والدراسة أن نحدد معالم الحضارة العربية السابقة للإسلام منذ أقدم العصور وأن نصحح ، خلال ذلك ، بعض الأخطاء التى شاعت فى تاريخ العرب ، وبخاصة مايتصل بأصول الحضارة العربية ، وكيف أثرت وتأثرت بغيرها من الحضارات المعاصرة لها ، وكيف أن هناك وحدة فكرية وحضارية عامة تشمل الأقاليم العربية ، وكانت هذه الوحدة من الأسباب التى أدت إلى سرعة تبلور الشخصية العربية فى ظل الإسلام .

وأرجو أن تكون هذه المحاولة صالحة لبداية ينطلق بعدها الكتّاب والباحثون هادفين نحو تصحيح تاريخ الحضارة العربية فى جوانبها المتعددة ، متتبعين الحقائق التاريخية الصحيحة ، مستلهمين الوجدان العربى الأصيل ، ملقين الأضواء على الوحدة العربية الكبرى التى ظهرت بوادرها مع فجر التاريخ الإنسانى ، متحررين من الزيف الذى يشوب ما كتبه بعض الغربيين عن حضارة الشرق العظيمة .

وبعد ، فهذه محاولة مخلصة فى حقل الفن التشكيلى العربى ، أرجو أن أكون قد وفقت فيها وحققت مااستهدفته من إعطاء فنوننا القومية حقها الطبيعى ومنزلتها الصحيحة ، وأن ينتفع به أبنائى وزملائى .

أبو صالح الألفى



وحدة البلاد العربية من أقدم العصور

المنطقة العربية :

تمتد منطقة الحضارة العربية من المحيط الأطلنطى غرباً ، إلى الخليج العربى شرقاً وهضاب الأناضول وأرمينيا شمالا ، وأواسط أفريقيا والمحيط الهندى جنوباً ، وتسكن هذه الأقاليم أمم عريقة فى حضارتها التى تبدأ قبل الإسلام بقرون طويلة تمتد إلى فجر التاريخ .

وقد اهتم الجغرافيون بالمنطقـــة العربية ودرسوا ظواهرها الطبيعية وتضاريسها ومناخها ، وخلصوا من ذلك إلى أن المنطقة العربية تعتبر من المناطق النادرة التى تمتاز بشخصية إقليمية منفردة لدرجة عجيبة ، ويقول الدكتور جمال حمدان – عندما تناول الشخصية الإقليمية للعالم العربى – : « إن هناك نغمة أساسية وإيقاعاً مشتركاً يتكرر بإلحاح فى جميع نواحى الوجود الطبيعى والحياة البشرية فى الماضى والحاضر »[١] .

هذا القاسم المشترك الأعظم هو أن العـــالم العربى إقليم اتصـــال Zone of Junction – إقليم اتصال مثالى ، هو أساس جبهة الالتحام

---

(١) د . جمال حمدان – دراسات فى العالم العربى ص ٦ .

ومنطقة الالتقاء بين عدة وحدات إقليمية على ظهر الأرض ، ولا تقتصر هذه الصفة الأولية على محتويات الإقليم الداخلية من طبيعية وبشرية ، بل تنصرف إلى الموقع الخارجى كذلك . والعالم العربى إقليم اتصال مورفولوجياً ووظيفياً — موقعاً ومناخاً ونباتاً ، بنية وتركيباً ، حيوياً وجنسياً فى التاريخ والسياسة والحضارة والثقافة ، ولاشك أن مجموعتين رئيسيتين من الضوابط : الموقع الخارجى والخصائص الداخلية هى المسئولة عن هذا الاتصال .

العصر الحجرى :

ولقد أثبتت الأبحاث التى أجريت فى أنحاء الوطن العربى ، أن الإنسان عاش على الأرض العربية منذ العصر الحجرى القديم ، ونحن نعلم أن الإنسان الحديث لم يظهر إلا منذ نحو خمسين ألف سنة ، وأقدم جمجمة عثر عليها الباحثون حتى الآن فى فلسطين كانت مطمورة فى مغارة الطابون ، وتعود إلى العصر الموستيرى ، كما عثر أيضاً فى العراق على هيكلين إنسانيين فى مغارة شانيدرو[1] ، كما عثر كذلك فى الأردن وحضرموت على آثار من العصر الحجرى القديم[2] . أما فى مصر فقد عثر على الأدوات الصوانية التى تخص الإنسان القديم فى جهات

---

(١) د . أحمد فخرى : تاريخ الشرق القديم ، دراسات فى العالم العربى ص ٦٤ .

(٢) د . جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام الجزء الأول ص ٣٧٥ .

متفرقة ، فى المعادى وحلوان والفيوم والوجه القبلى . أما فى شمال أفريقيا فقد عثر فى منجم أثرى بالقرب من مدينة « قفصة » على آثار من العصر الحجرى القديم ، كما عثر كذلك على مثل هذه الآثار فى منجم عين الحنش شرق ستيف بالجزائر [١] ، وإن قلة الآثار التى خلفها الإنسان الأول فى الجزيرة العربية لا تعنى عدم وجود هذا الإنسان بقدر ما تعنى أن ظروف الجزيرة العربية من حيث شدة الجفاف وكثرة العواصف الرملية هى التى طمرت المخلفات القديمة ، بالإضافة إلى أن الأبحاث والحفريات التى أجريت هناك قليلة بما لايسمح بالوصول إلى الحقائق الكافية لإصدار الحكم النهائى ، وبخاصة أن كثيراً من العلماء أثبتوا أن الجزيرة العربية كانت تتمتع فى العصر الجليدى الأخير بجو دافئ بالنسبة إلى أوربا وآسيا وشمال إيران ، وكانت الأمطار تتساقط بغزارة على شبه الجزيرة وشمال أفريقيا ، وكانت لذلك تنمو فيها الأشجار وتغطى سطوح سهولها النباتات والأعشاب ، على عكس مانراه الآن حيث تقل الأمطار وتنعدم فى بعض المناطق ويكثر الجفاف . فلما بدأ الجليد ينحسر إلى الشمال أخذ الجفاف يظهر رويداً رويداً ، وبالتالى قلت الأشجار والنباتات والحيوانات ، وبدأ السكان والحيوان يزحفون متتبعين خط الأمطار بحثاً وراء مناطق أكثر صلاحية

---

(١) أحمد صفر : مدنية المغرب العربى فى التاريخ ص ٣٨ .

للحياة بعد أن تعذرت معيشتهم فى جنتهم القديمة [١] .

ومن الحقائق الهامة أن فحص الجماجم التى عثر عليها فى تلك القرى والأماكن المتفرقة فى جميع أرجاء الشرق العربى ، قد ثبت أنها كلها لأقوام من جنس البحر الأبيض المتوسط ، مما جعل الباحثين جميعاً فى عصر ما قبل التاريخ يؤمنون أن فضل الانتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة إنتاج الغذاء قد حققه أناس ينتمون إلى جنس البحر الأبيض المتوسط [٢] .

وكانت البلاد العربية فى عصر ما قبل التاريخ متصلة اتصالا مطرداً سواء أكان ذلك عن طريق الهجرات المتلاحقة أم التجارة ، وقد ثبت أنه فى الألف الرابع قبل الميلاد وصلت هجرات من جنوب بلاد العرب إلى مصر ، وكان هؤلاء المهاجرون على قدر غير قليل من الثقافة ، كما نعلم أنه ابتداء من أواخر الألف الرابع قبل الميلاد — وربما قبل ذلك — بدأت بعض القبائل السامية تهاجر إلى العراق واستقرت فى بلاد بابل ، ولم تمض عليها قرون قليلة ، حتى أصبحت صاحبة الأمر فى البلاد ، وقد ظلوا محافظين على ثقافتهم ولغتهم الأصلية قروناً طويلة ، مما يؤكد أنهم كانوا ذوى ثقافة خاصة ولهم نظمهم وحياتهم الاجتماعية [٣] .

(١) دائرة المعارف البريطانية جزء ١٥ صفحة ٤٦٣ .

(٢) د . أحمد فخرى : دراسات فى العالم العربى ص ٧١ ؛ حسن الباشا : تاريخ الفن فى بلاد العراق القديم ص ٤ .

(٣) د . أحمد فخرى : دراسات فى العالم العربى ص ١٥٨ .
هنرى برستد : انتصار الحضارة ص ١٥٥ .

ومن المستشرقين الذين عنوا بدراسة الجزيرة العربية ج . ل . مايرز الذى يؤكد أنه كان لسهل بلاد العرب العظيم سكان من العصر الحجرى القديم ، كما تشهد بذلك الأدوات الصوانية الكثيرة المبعثرة فوق سطحه ، وإذا كان من المؤكد أن هؤلاء الناس كانوا يصيدون الحيوانات ، فلا بد أن المناخ كان يصلح لنمو المراعى الوافرة لحيوانات تشبه الحيوانات التى خلفت بقاياها مع أدوات شبيهة بأدوات أولئك الأقوام فى كهف الجليل ، ومما يجدر بنا أن نذكره أن الجماجم التى عثر عليها تختلف كل الاختلاف عن كل الجماجم التى وجدت للخلائق من بنى الإنسان التى بقيت ذريتهم فى غرب آسيا حتى الأزمنة التاريخية[١] .

وقد سبق أن قلنا إن الهجرات والالتقاء بين أقاليم الوطن العربى كانت مطردة ، وبقى علينا أن نوضح أن هؤلاء التجار والمهاجرين كانوا ينتقلون حول الجزيرة العربية فى اتجاه عقارب الساعة أو عكسها للوصول إلى شمال أفريقيا ، أو إلى الشام والعراق .

نشأة الساميين وموطنهم :

ونظراً إلى أن هذه الشعوب كانت متقاربة تقارباً كبيراً من حيث البنية واللغة ، فقد أطلق عليهم العلماء اصطلاح السامية نسبة إلى سام بن نوح ، وكان أول من أطلقه العالم النمساوى Schlozer شلوزر سنة ١٧٨١ ،

---

(١) ج . ل . مايرز — تاريخ العالم — المجلد الأول ص ٤٨٣ .

ومما يؤسف له أن التقسيم الجنسى للبشر فى كثير من الأحيان لم يستند إلى الأسس العلمية الصحيحة إذ كان يبنى كثيراً على اعتبارات سياسية ، ويؤيد هذا الرأى الأستاذ بروكلمان .

ومهما يكن من شيء ، فإن العلماء بعد اعترافهم بنظرية الجنس السامى تضاربت أقوالهم تضارباً شديداً . فيقول البعض ومنهم « فون كريمر » إن المهد الأصلى للجنس السامى أرض بابل ، ويزيد « هومل » أن قدماء المصريين من أصل تفرع من الدوحة السامية ، أما القائلون بأن أصل الساميين جزيرة العرب ، فهم « شير نكر » وأيده كثير من العلماء ، منهم « كارل بروكلمان » و « مايزر » . أما « فلبى » فيقرر أنه من الممكن تحديد هذا الموطن فى الجزء الجنوبى من الجزيرة العربية[1] .

وكان لابد للعلماء الذين قرروا أن مهد الجنس السامى هو جزيرة العرب ، أن يبرهنوا على ذلك . وقد استندوا إلى أن هناك أدلة دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية تشير بوضوح إلى هذه الحقيقة . ويقول « كيتانى » ، « أرنولد » فى تعليل أسباب الهجرة ، إن الجزيرة العربية لم تتمكن من قبول عدد كبير من السكان يزيد على طاقاتها ، وبخاصة بعد تزايد الجفاف ، فلم يبق أمامهم إلا سلوك الهجرات إلى الأماكن الخصيبة فى الشمال . . وكانت الطرق الساحلية من أهم الطرق التى أوصلت

---

(١) Philby : The Background of Islam, P. 9.

المهاجرين إلى أهدافهم ، فحمل المهاجرون آلهتهم ، وأولها إله القمر ، كما حملوا الخط الذى اشتقت منه سائر الأقلام ومنها القلم الفينيق ؛ وطبعت جميع الأراضى الواسعة التى حل فيها هؤلاء الأقوام بهذا الطابع السامى الذى مازال باقياً إلى الآن[1]

العربية بدلا من السامية :

وبقى علينا أن نناقش اصطلاح السامية فما دامت الجزيرة العربية هى أم الجميع ، أم لجميع من نبت فيها بغض النظر عن لهجاتهم التى تكلموا بها ، سواء علينا دعوا عرباً أم لم يدعوا، وبخاصة أن هذا الاسم لم يطلق إلا قبيل الميلاد فأصبحت علماً يراد به سكان الجزيرة ، فصارت جزيرة العرب وكانت بالطبع قبل هذه التسمية ، موطناً لأقوام هم أسلاف العرب وإن لم يدعوا عرباً ؛ لعدم شيوع التسمية فى ذلك الوقت . وإذا أردنا أن يكون كلامنا علمياً ، وجب علينا إهمال كلمة الشعوب السامية واستبدالها بكلمة الشعوب العربية لمنبتها فى جزيرة العرب ، ولأن هذه التسمية ملموسة ، على حين أن اصطلاح السامية اصطلاح مبهم ، ثم إن العرب هم أعز من بقى من الساميين ، ولهجاتهم العديدة ما تزال تحافظ على طابعها السامى القديم[2]

---

(١) د . جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ، جزء ١ ص ١٥٢ – ١٥٨ .

(٢) د . جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ، جزء ٢ ص ٢٨١ .

ويؤيد الأستاذ هـ . ج . فلير H J Fleure وجهة النظر الخاصة بأن اصطلاح السامية اصطلاح خاص باللغات ، وهو يقول إن الجنس البشرى الغالب فى آسيا الجنوبية الغربية وبلاد البحر الأبيض المتوسط ، عدا شبه جزيرة البلقان هو الجنس ذو الرءوس الطويلة الاعتيادية ، أما لونهم فأسمر ضارب إلى الحمرة فى أنحاء كثيرة من أفريقيا الشمالية وفى جزيرة العرب وفى المنطقة التى يقال لها منطقة الهلال الخصيب . وقد أطلق على هؤلاء دون تمييز اسم الساميين مع أن هذا اللفظ فى حقيقته اصطلاح من المصطلحات الخاصة باللغات . وربما كان من الأفضل أن نسمى هؤلاء بالجنس الأسمر ، وهو الاسم الذى أطلقه إليوت سميث Elliot Smith على ذوى الرءوس الطويلة فى حوض البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا وجزيرة العرب[١] ، بل يزيد على ذلك أن السومريين كذلك من هذا الجنس[٢] .

ويقول مايرز إن هذه السلالة ما تزال تكون الغالبية الكبرى فى السهل الجنوبى كله من مراكش إلى البحر الأحمر إلى أرض الجزيرة ، والذى تمثله فى هذه المنطقة الشرقية السلالة العربية من بنى الإنسان ، وفيما عدا أنه فى العموم متموج الشعر ملتح وأبيض اللون ، فإن بنيته

---

(١) هـ . ج . فلير : الجماعة البدائية وأصول الأجناس، تاريخ العالم المجلد الأول ص ٢٣٨ .

(٢) د . محمود كامل : عروبتنا — اقرأ ص ٢٩ .

تختلف اختلافاً شديداً عن سكان المنطقة الجبلية « الألبيين » المكتنزى اللحم عريضى الرءوس كثيفى اللحى ، والذين يمثلهم أحسن تمثيل الأناضولى والأرمنى [١] .

البدو والحضر :

ولفظ « عرب » فى التاريخ القديم كان يرادف لفظ « بدو » أو « بادية » فى هذه الأيام ، وهو معنى هذا اللفظ فى اللغات السامية . ولما تحضّر بعض قبائل العرب قديماً ، وأقاموا فى مدن اليمن والحجاز وحوران وغيرها ، لم يعد لفظ « العرب » محصوراً فى البدو ، فتنوع معناه كما تنوع مسماه ، فاستعملوا لفظ « الحضر » لأهل المدن ، و « البدو » لأهل البادية [٢] .

وأقدم نص ورد فيه اسم « عرب » هو نص آشورى يعود إلى أيام الملك شلمنصر ملك أشور ٨٥٣ ق . م ، وقد تبين أن هذه الكلمة لم تكن تعنى عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى ، بل كانوا يقصدون بها مشيخة كانت تحكم فى البادية المتاخمة للحدود الآشورية ، كان حكمها يتوسع ويتقلص فى البادية تبعاً للظروف السياسية لقوة شخصية الشيخ [٣] .

---

(١) مايرز : قيام المدنيات المنظمة – تاريخ العالم المجلد الأول ص ٤٨٤ .
(٢) جرجى زيدان : العرب قبل الإسلام ص ٣٩ .
(٣) د . فخرى : دراسات فى العالم العربى ص ٣٤ ؛ حتى العرب ص ٢٤ ، جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ١٦٩ .

القرابة فى اللغة :

ومن الأمور المسلم بها أن القرابة فى اللغة تؤكد وحدة الأصل ، ولقد توصل علماء اللغات والباحثون إلى أنه توجد بين لغة بابل واللغة العربية مشابهة، منها حركات الإعراب — الرفع والنصب والجر ، ومنها التنوين وهو فى البابلية ميم والعربية نون ، ومنها علامة الجمع وهى فى البابلية كما فى العربية وفى السريانية ين ، وكذلك صيغ الأفعال وبعض الأسماء[١] . وليس هذا التشابه مقصوراً على اللغة البابلية فقط وإنما هو يمتد إلى الآشورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والنبطية[٢] . ويقول الأستاذ ألبرايت Allbright فى كتابه عن آثار فلسطين : إن اللغات السامية المشهورة فى القدم هى الأكدية والآشورية والبابلية والسامية الشرقية والسامية الغربية ، وتنقسم هذه إلى العربية الشمالية والعربية الجنوبية أى المعينية والسبأية . واللغة العربية المقصودة هى لغة الأقوام التى كانت تعيش فى شبه الجزيرة العربية وتهاجر منها وإليها فى تلك الحقبة القديمة ، وكانت لغة واحدة من اليمن إلى مشارف العراق والشام وتخوم فلسطين وسيناء . وقد عرفت هذه اللغة أحياناً باسم اللغة السريانية غلطاً من اليونان فى التسمية . لأنهم أطلقوا اسم آشورية أو آسورية على الشام الشمالية ،

---

(١) جرجى زيدان : العرب قبل الإسلام ص ٦٥ .

(٢) د . جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ص ١٤٨ .

فشاعت تسمية العربية باسم السوريانية أو السريانية من المكان الذى أقامت فيه بعض القبائل الوافدة من شبه الجزيرة منذ أقدم العصور قبل عصر إبراهيم بزمن طويل [١]

ولقد أضاف الدكتور عبد العزيز صالح جديداً فى تأكيد قرابة اللغة المصرية القديمة واللغة العربية ، فكشف الغطاء عن عدد كبير من الألفاظ المصرية لا تزال حية فى صميم اللغة العربية الفصحى ، وكذلك العلاقة الوثيقة ن حيث تركيب اللغة كوجود العين بين حروفها والمصدر الثلاثى بين أفعالها بالفعل المعتل الآخر ووجود الفعل قبل الفاعل وارتباط الصفة بالموصوف واستعمال تاء التأنيث وياء النسبة واستخدام كاف المخاطب وميم المكان ونون الجمع [٢] .

أقلام اللغات السامية :

وتتعدد الأقلام السامية فمنها المسند والنبطى المتأخر والثمودى والصفوى واللحيانى والمسمارى والمعينى . أما المسند فقد اشتهر عند علماء العربية بأنه خط حمير وهو أقدم الأقلام التى عرفت فى شبه جزيرة العرب إلى الآن . وقد أظهرت الكشوف الحديثة أن الخط المسند تجاوز بلاد العرب قبل الميلاد . حيث عثر فى موضع قصر البنات على طريق قنا

---

(١) العقاد : أبو الأنبياء ص ١٥٠ — ١٦١ .

(٢) د . عبدالعزيز صالح : حضارة مصر وآثارها ، الفصل الأول .

على كتابات بهذا القلم كما عثر على كتابة بهذا القلم أيضاً فى الجيزة كتبت فى السنة الثانية والعشرين من حكم بطليموس ، وهى ليست بعد سنة ٢٦١ ق . م . [١] كما عثر فى جزيرة ديلوس Delos من جزر اليونان على كتابات بالقلم المسند وهذا يدل على صلات قديمة بين شبه جزيرة العرب واليونان وأن العرب لم يكونوا فى عزلة عن العالم طبقاً للنظرية القديمة وتقرأ الكتابة من اليمين إلى اليسار . ويمزج أحياناً بين اليمين واليسار حيث تسير الكتابة عائدة من اليسار بعد انتهاء السطر الذى بدئ من اليمين .

ويرى جمهرة المستشرقين المعاصرين أن الخط العربى الذى دون به القرآن الكريم أخذ من خطوط أخرى فى زمن غير بعيد من ظهور الإسلام ، ويستدلون على ذلك بأنه لم يوجد من الآثار التى كتبت بهذا الخط قبل الإسلام إلا شىء قليل . ويلاحظ أن أغلب حروفه وأشكاله مشابهة لحروف الخط النبطى المتأخر وهو بالتالى مأخوذ من القلم الآرامى المتفرع من الفينيقية على رأى المستشرقين هومل .

ومن العلماء من يرى أن الأبجدية الأولى هى وليدة الهيروغليفية ، وأن الذين أوجدوا الأبجدية أخذوها منها ، أخذوا من المصريين فكرة التدوين وفكرة الاختزال ، كما اختزل المصريون كتابتهم من الكتابة

---

(١) ف . ف ونيت Winnett : تاريخ بلاد العرب قبل الإسلام ص ٧ .

الصورية التي كانت تعبر عن معان وأوجدوا منها المقاطع التي سهلت أمر أداء المعاني تسهيلا كبيراً .

وقد ظل العلماء أمداً طويلا مترددين في أصل القلم الفينيقي حتى عثر في شبه جزيرة سيناء بناحية سرابيط الخادم على كتابة قالوا عنها إنها الحلقة المفقودة بين الخط الهيروغليفي والخط الفينيقي ، ويعود تاريخ كتابة سيناء إلى سنة ١٨٥٠ق.م.[١] . وقد انتشرت الأبجدية من طور سيناء إلى الشرق فوصلت الشام وشبه جزيرة العرب وصارت أصل الأبجديات في هذه الأماكن ، ولكنها لم تستعمل في العراق حيث كانت الكتابة المسمارية ولا في مصر حيث كانت الكتابة الهيروغليفية .

والشائع في تاريخ العالم أن اليونان تلقوا الأبجدية عن الفينيقيين ، وأن هؤلاء أخذوها من قبل عن المصريين . ويبدو لنا أن الساميين (العرب) هم الذين مكنتهم ظروفهم أكثر من اليونان من الإفادة من هذا النقل ذلك لأنهم كانوا على اتصال وثيق بمصر[٢] .

أما المسمارية فنعتقد أنها نشأت في أرض العراق تحت ظروف طبيعية ووفرة الصلصال الجيد ، واستعمال ألواح الصلصال للكتابة بالضغط

---

(١) د . جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام جـ ١ ص ١٩٢ – ١٩٨ ، ويقول جاردنر إنها تعود إلى الأسرة الثانية عشرة بين ٢٠٠٠ ، ١٧٨٨ ق . م . ويقول پترى إنها تعود إلى ١٥٠٠ ق .م .

(٢) ا . هـ . منس : تاريخ العالم ص ٣٨١ – ٣٨٦ الجزء الثاني .

عليها بأقلام من القصب أمر يمكن تقبله بسبب وفرة الخامة وجودتها وصلاحيتها التامة لتحقيق الغرض من الكتابة . ولاشك أن شكل الخط المسمارى تطور من الأشكال التصويرية والتى تعتمد على الخطوط المستقيمة ذات الاتجاهات المختلفة التى تحدد الشكل المطلوب . وكانت كل صورة تدل فى الأصل على ماتمثله وهو ما قامت عليه اللغة المصرية القديمة . ولما لم يكن فى الإمكان تصوير كل شىء . كانت الصورة الرمزية خليقة أن تفقد معناها ولايبقى منها إلا جرسها . فتحولت بذلك إلى مقطع من المقاطع . ولم تتطور الكتابة المسمارية قط فتصبح أحرفاً هجائية بل ظلت إلى النهاية مؤلفة من مقاطع . واستمرت بعض علاماتها صوراً رمزية . وقد كشف فى « كش » لوح يعد من الوجهة التاريخية عظيم الأهمية لأنه أول مثال معروف للكتابة فى أرض الجزيرة ويعود تاريخ هذا اللوح إلى حوالى ٣٢٠٠ ق . م[1] .

ومما يستحق التسجيل أنه كشف فى عام ١٨٨٨ فى خرائب تل العمارنة حوالى ٣٠٠ لوحة من الصلصال مكتوبة بالخط المسمارى تدل على أن اللغة البابلية كانت لغة دبلوماسية فى عهد أخناتون ١٣٨٠ — ١٣٦٢ ق . م .[2] .

---

(١) ا . ه . منس : تاريخ العالم ، الفصل ٣٠٢ .

(٢) چون ويلسن : الحضارة المصرية ترجمة أحمد فخرى ص ٣٨٨ — ٣١٢ ؛ محمود كامل : عروبتنا ص ٣٥ .

ويدافع الأستاذ هومل عن الرأى الذى يقول إن الأبجدية الأولى ظهرت فى كلديا بتأثير عبادة النجوم ، ومن تلك الرموز التى وصفها الكهنة للنجوم أخذت الأبجدية الأولى ، وتفرعت الألف باء السامية الغربية التى صارت أمًّا لمجموعة من الأبجديات . وينكر هومل أن تكون مصر هى المهد الأول للكتابة[١] .

قرابة العقائد الدينية :

إن الدارس للعقائد الدينية فى الأقطار العربية فى عهودها القديمة يعجب من تداخل أساطير الآلهة وتعدد وظائفها حتى لتبدو هذه العقائد شديدة الغموض فى كثير من الأحيان . ولما كانت هذه العقائد نشأت فى الأغلب فى مجتمعات نظمت الرى أو شعرت بحاجتها الشديدة إلى الماء ، كما أحست بأهمية الشمس والقمر والنجوم فقد ارتبطت أغلب هذه العقائد بهذه الظواهر الطبيعية . ويقول الأستاذ ديلاپورت إن الفكرة الأساسية فى كل دين هى الاعتقاد فى كائن متسام أو أكثر تلتزم به الإنسانية بواجبات معينة ، وقد آمن السومريون والأكديون بوجود عدد ضخم من المعبودات ، كانت جميعها كائنات سماوية وكان الرمز الذى يعبر به عن فكرة الإله يصور كنجم معناه الحقيقى سماء . على حين

---

(١) د . جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام جـ ١ ص ٢٠٢ .

كانت مخلف النجوم تدل عليها العلاقة نفسها مكررة ثلاث مرات[١] .
أما الأستاذ ريشتون كولبورن فيقول كان كل من الإله أنكى « أيا »
فى العراق وأوزوريس فى مصر يقومان على الماء ، وما فعله كل إله
منهما للمحصولات أو لزيادة الأشياء فعله فى الأرض وعلى الأرض . كان
كل إله منهما من الآلهة الخالقة ، كان أنكى إله المحصولات كما كان إله
المراعى . أما أوزوريس فكان إله الحنطة بخاصة ، وجاء علم
اللاهوت المصرى بتفاصيل حاذقة عن كيفية جلب أوزوريس
الحنطة إلى الوجود ، وكيف أنه هو ذاته القمح والماء على السواء ،
ويعكس أنكى وأوزوريس الاختلاف بين مياه مواطن هذين
المجتمعين . كان أنكى إله ماء النهر ولكنه بالمثل كان إله مياه الآبار
والينابيع وماء المطر على السواء . وكان أوزوريس إله ماء النيل[٢] .

وهكذا نجد نظاماً عقائديًّا متقارباً . فى مصر نجد الثالوث
أوزوريس وإيزيس وحوروس وفى العراق القديم نجد الثالوث أنو وأنليل
وأيا . وفى جنوب الجزيرة العربية نجد الثالوث من الكواكب « الموقاه »
و « ذات حميم » و « عشتر » ، وفى العراق نجد ثالوثاً آخر من سن
(إله القمر) ، وشماس (إله الشمس) وعشتر (الزهرة) ونجد الإله
بعل فى الشام يمثل الخصب ، ويطلق فى مصر على الزراعة البكر فيقال

---

(١) ديلابورت : بلاد ما بين النهرين ص ١٦٥ .
(٢) ريشتون كولوبرن : أصل المجتمعات المتحضرة ص ١١٤ .

نبات « بعلى »[١] . كما أن اللات هى عشتر[٢] .

ويضيف كوك أنه قد انتهى إلينا أقدم دليل مباشر من الأدلة الخاصة بالديانات القديمة من مصر وبابل ، وكلاهما بلد يدين برفاهيته وطبيعة ديانته لنظامه السياسى القديم ، نظام المدن المنفصلة ، ودول المدن التى تعتمد جميعها على تنظيم توزيع الماء . وكان دينا القطرين متشابهين فى أشياء كثيرة[٣] .

نخرج من كل ذلك أن الأقاليم العربية ممتزجة ومتصلة منذ فجر التاريخ سواء أكان ذلك بسبب القرابة ووحدة الأصل الواضح فى الجنس واللغة والعقائد ، أم بسبب الهجرات المتلاحقة الممتدة على مدى التاريخ ، أم التجارة المستمرة منذ أقدم العصور ، وما يتبعها من استيطان أو تزاوج .

وبقى علينا أن نناقش نقطة أخرى من النقاط الهامة وهى أصل حضارة العراق القديم ، هل يعود الفضل فيها إلى الجنس السامى العربى أم الجنس الهندوأوربى .

---

(١) ديلابورت : بلاد ما بين النهرين ص ١٦٥ وما بعدها ، أحمد فخرى : دراسات فى العالم العربى ص ١٦٣ .

(٢) رنيه ديسو : العرب فى سوريا قبل الإسلام .

(٣) ستانلى ا . كوك : تاريخ العالم ، المجلد الأول ص ٦٣٠ .

أصل حضارة العراق القديم :

يكاد يجمع المؤرخون على أن الحضارة التى ازدهرت فى بلاد ما بين النهرين (العراق القديم) فى الألف الرابع قبل الميلاد فى الحوض الأدنى للدجلة والفرات تعود إلى السومريين الذين يزعم أغلب المؤرخين أنهم من الجنس الطورانى — الهندوأوربى . بل قال أغلبهم أيضاً إنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق .

وقد لمس الأستاذ العقاد هذا التمييز فقال : يزعم المتشيعون للحضارة السومرية التى ازدهرت فى أرض بابل قبل انتقال الساميين إليها أنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق ولكنها على الأرجح نزعة من نزعات العنصرية التى تجعل بعض الكتاب الأوربيين يتجاوزون كل حضارة سامية إلى حضارة أخرى منسوبة إلى جنس آخر[1] .

آراء بعض المتشيعين للأصل السومرى الهندوأوربى :

يقول هنرى برستد : « أثبتت الكشوف الأثرية أن أقـــدم الحضارات الهامة فى وادى الرافدين تطورت على يد قوم غير سامى الأصل ، لم نعرف جنسهم على وجه التحديد إلى الآن . وهم يسمون

---

(١) عباس محمود العقاد : الله ص ١٠٢ .

السومريين لأن المنطقة التى كانت لهم السيادة فيها تسمى سومر ، بدأت قبل ٣٥٠٠ ق ..م »[1] .

أما وولى فيقول : لسنا نعرف الوطن الأصلى للسومريين ، وكل ما نعرفه أنهم جاءوا من أرض جبلية فى موضع ما بأواسط آسيا ، وأنهم كانوا منتشرين فى مساحات واسعة ، حتى إن أقارب أولئك الذين سكنوا أرض الجزيرة فيما بعد كانوا يقيمون فى ولايات الهند الشمالية الغربية ، ولانعلم كيف نزحوا إلى أرض الجزيرة ، فهل جاءوا إليها مخترقين تلال عيلام ، أو جاءوا من البحر طائفين بالشاطئ الشرقى للخليج الفارسى (العربى) ، وهذا هو الراجح ، ومهما يكن من شىء فقد شقوا طريقهم إلى النصف الأسفل من الوادى الجديد ، واحتلوه احتلالا أدى إلى أن تسمى الأرض باسمهم أى أرض سومر[2] .

ويغالى السير فلندرز پترى فيزعم أن حضارة البدارى فيما قبل الأسرات فى مصر تعود إلى حضارة نشأت فى بلاد القوقاز ، ثم يقول أيضاً بالنسبة لتكوين الأسرة الأولى فى مصر القديمة : إنه يحتمل أن تكون الغلبة لتجار من عيلام هبطوا من الخليج الفارسى (العربى) حول بلاد العرب ثم اتجهوا صعداً حول البحر الأحمر ، ولعل فريقاً منهم شق طريقه إلى مصر العليا وفريقاً شق طريقه إلى السويس وتحالف مع عرب

---

(١) برستد : انتصار الحضارة ص ١٥٨ .

(٢) ليونارد وولى Leonard Woolley : تاريخ العالم ص ٥٤٠ .

الشمال على غزو الدلتا وبذلك أنشئت مملكتان وحد بينهما منا [1] .
فكيف يتصور عالم كبير أن التجار جاءوا فى حشود غزو كبيرة فى البحر للاستيلاء على إقليم كبير كمصر ، والمعروف أنها كانت مزدحمة بالسكان فى عصر الزراعة .

ولسنا فى حاجة إلى أن نعدد ما كتبه هؤلاء المتشيعون للأصول الهندوأوربية فى أصل حضارة الشرق الأوسط القديم سواء بالنسبة للعراق القديم أم مصر .

مناقشة هذه الآراء :

وسوف نناقش هذه الآراء مستخلصين عناصر المناقشة مما كتبه المستشرقون والباحثون أيضاً .

المدن الأولى فى العراق القديم :

يقول ديلاپورت إنه كان يسكن السهل جنسان مختلفان ، فى الجنوب سكان غير ساميين ، ربما وفدوا من الجبال الواقعة فى شرق الدجلة ، وفى الشمال ساميون ربما يكونون قد وفدوا من سوريا ولا نعرف من كان منهم أول الوافدين . وكل مايشير إليه التواتر لايعدو أن مدينة من الشمال أو مدينة من الجنوب ، أو مدينة أجنبية قد غزت مجموعة من

(١) فلندرز پترى ، الكشف عن الماضى المجهول : تاريخ العالم ، المجلد الأول ص ٤١ ، ٤٢ .

المدن وأصبحت تمارس سلطة غير ثابتة سرعان ما تزول وتفنى . وتشهد وثيقة من أقدم الوثائق بتدخل مسيليم Mesilim حوالى ٣٠٠٠ ق . م [١] أحد ملوكه كيش ، وهى مدينة تقع فى الجزء الشمالى (السامى) بين أهالى مدينة أوما وأهالى مدينة لاجاش وهما من مدن المجموعة الجنوبية . ولايمكننا أن نصل إلى أقدم من هذا بالنسبة للعصر التاريخى [٢] .

أما السير ماريوت فيقول : تبدأ قصة بابل قبل أن تنشأ مدينة بابل فنى الوقت الذى يرتفع فيه الستار عن هذه البلاد نلمح بين ثناياه شعوباً ساميين وأقواماً سومريين ، لاندرى هل كان قدومهم إلى هذه البلاد قبل الساميين أولم يكن ، ولكنهم قد يكونون ذوى صلة بالدرافديين الذين سكنوا بلاد الهند . . . وكانت مدنهم يحارب بعضها بعضاً فتارة تتغلب هذه وتارة تتغلب تلك .

وقد حدد ديلاپورت المدن السومرية أنها نيبور ، أور ، أوروك ، لارسا ، لاجاش . ويضيف هامرتون لكح .

كما حدد المدن السامية أنها . بابل ، سيبار ، كيش ، أوبيس ، اكشاك ، كوتا ، أكد ، أوآجاد — وهى التى أسسها سرجون الكبير فى القرن ٢٩ ق . م وأطلق اسمها على الشعب كله . ويضيف هامرتون معر [٣] .

(١) هامرتون : تاريخ العالم ، المجلد الأول ص ٤٥٥ وما بعدها .
(٢) ل . ديلاپورت : بلاد ما بين النهرين ص ١٩ — ٣٩ .
(٣) السير جون ماريوت Marriott : تاريخ العالم ص ٤٥٥ .

وجاء فى قائمة ملوك وأسر بين النهرين ما يأتى : أسر ملوك تتدرج من الأساطير إلى الأخبار الصحيحة فى صورة غير محسوسة ، مدونة فى كيش « السامية » وأرك وأور « السومرية » وقد ثبت مما كشف من تماثيل ورءوس صوالج ونحوهما أن عددا من هؤلاء الملوك كانوا شخصيات تاريخية ، وكانت السيادة تنتقل من مدينة إلى أخرى ، وكثيراً ماكانت الأسر يعاصر بعضها بعضاً ، وكانت الغلبة لكيش « السامية »[١] .

وبدراسة هذه القائمة نجد أن أقدم الأسر هى الأسر السامية ، وأن مدونات الأسر السومرية تأتى بعدها بنحو قرن من الزمان على الأقل . وأقدم مدينة فى الترتيب الزمنى لهذه القوائم أيضاً مدينة كيش السامية تأتى بعدها مدينة أور .

وواضح من هذا العرض لمجموعة هذه الآراء أن الجنس السامى أسبق فى استيطان بلاد مابين النهرين من الجنس السومرى ، وأن المنطقة كانت منطقة منازعات بين المدن ، وأن العنصر السامى كان هو العنصر الأقوى ، وبالتالى أكثر ثقافة وتماسكاً من الناحية الاجتماعية ..

أما المحاولات والمظان التى يسجلها بعض العلماء من احتمال أن يكون أصل السومريين مهاجرين من تلال عيلام أو من حوض السند فإنها لاتنفى أن الحضارة السومرية نشأت وترعرعت فى أرض بلاد النهرين ، وأن مرحلة التحول من جمع الطعام إلى إنتاج الطعام تمت فى أرض

---

(٢) قائمة ملوك وأسر بلاد ما بين النهرين : تاريخ العالم ، المجلد الأول ص٤٤٢ .

الجزيرة ، ولاشك أن الأرض التى سكنها السومريون كانت أرضاً رسوبية تكونت مما يحمله الدجلة والفرات من الطمى ، ومن ثم تكون أرضاً ذات أحراش كثيرة ، تحتاج مثل هذه الأرض إلى خبرة عالية لتمهيدها للزراعة ولتنظيم الرى . وبدهى أن تكون الأسبقية للسيطرة على النهر للسكان الذين يقطنون فى أماكن قديمة لاتحتاج فى تحضيرها للزراعة إلى جهد كبير .

أصل الحضارة الزراعية :

ويتساءل فلندرز بترى عن مكونات الحضارة فى مكان ما والتشابه بينها وبين حضارة أخرى فى مكان آخر قائلا : على أن نظرتنا التى لايمكن أن تحيط الآن إلا بجزئيات ضئيلة تورثنا صعاباً لانستطيع معها أن نعرف كم من هذا التشابه فى الثقافة يرجع إلى تطور كل قطر بذاته، وكم منهما يرجع إلى التجارة والاستعارة . وكم يرجع إلى حركات الشعوب وانتقالها من مكان إلى آخر [١] .

ولم يثبت لدى العلماء أن التحول من مرحلة جمع الطعام إلى مرحلة إنتاج الطعام قد تمت فى سومر أو عيلام أو وسط آسيا . ويقول برى : علينا أن نبحث عن مكان آخر فى منطقة البحر المتوسط . ولما كانت

(١) فلندرز بترى : الكشف عن الماضى المجهول ، تاريخ العالم ، مجلد ١ ص٣٩.

المجتمعات الأولى قد مارست الرى ، وليس هناك من سبب يجعلنا نميز أى منطقة فى العالم عن مصر ، ذلك لأن النيل من جهة ، وتوافر الصوان من جهة أخرى ، يجعل مصر صاحبة الفضل فى ابتكار الزراعة — وكما يقول الأستاذ Cherry ، إن النيل كان يلقن الناس عاماً بعد عام درساً فى الرى حيث إن فيضانه يتم فى فترات صيفية رئيسية ، وينمو حب الشعير فى الطمى المتخلف من انحسار المياه ، ثم يجمع ولا يصيبه التلف فى الشتاء ، وهكذا دواليك ، مما سهل على المصريين التقاط الفكرة وتنظيمها . ولانستطيع أن نجد ظروفاً طبيعية مشابهة لذلك فى حوض أى نهر من الأنهار الأخرى . ولا نجد ذلك فى سومر ، لأن الصوان غير متوافر ، ولأننا لم نعثر على الحلقة السابقة لمرحلة الحضارة الزراعية ، فلا بد أن يكون أهل سومر قد وفدوا إلى المكان ومعهم خبرة الزراعة ، وكذلك لا يمكن أن يكون سكان حوض السند الذين كشفوا الزراعة ، لأن الحضارة الزراعية فى هذا المكان أحدث كثيراً منها فى سومر وفى مصر [1] . ويخلص الأستاذ « پرى » من ذلك إلى أن مصر هى التى علمت كل الشعوب المنتجة للطعام هذه الحرفة ، ويستند فى تأكيد هذه الفكرة أيضاً ، بالإضافة إلى ماسبق ، كشف استعمال النحاس ، ثم اختراع الإزميل النحاسى [2] الذى اعتبر ثورة فى تطوير الصناعة ،

---

(١) و . ج . پرى : نمو الحضارة ص ٣٥ وما بعدها .

(٢) إليوت سميث : المصريون القدماء .

وكذلك صناعة السفن ذات القمرات التى جابوا بها البحار شمالا وجنوباً ، قبل الأسرات ، وبهذه الوسيلة اتصلوا بجميع أقاليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأوربا .

ومع أن دكتور لانجدن Langdon يعارض هذا التفسير ، لكنه فى الوقت نفسه يسلم بأن الاتصال بين مصر وسومر قديم جداً عن طريق بُنت (شرق أفريقيا وغرب الجزيرة العربية) ، وماجان وملوحا ، مبحرين فى البحر الأحمر والخليج العربى دائرين حول ساحل الجزيرة العربية الجنوبى . أو بالطريق الآخر عبر سينا حيث كانت مناجم النحاس والفيروز . ولا يبعد أن يكون سكان سيناء الناطقون بالسامية قد حملوا هذه الثقافة إلى أرض بابل[1] .

ومهما يقال من أن هناك صلات بين حضارة السند والبنجاب القديمة — بعد الحفائر التى قام بها السير جون مارشال فى موهنجو دارو — وحضارة سومر[2] ، فلا شك أن الحضارة السومرية أقدم عهداً ؛ ومن ثم ، تكون هى التى أثرت فى حضارة السند ، ولايقال بالعكس أبداً . فإذا قيل إن هناك هجرات تمت بعد الغزو الآرى للهند حوالى ٢٥٠٠ق.م

---

(١) و . ج . پرى : نمو الحضارة ، ص ٥٦ — ٦٠ .

(٢) ج . هنرى برستد : انتصار الحضارة ، ص ١٦٠ ، هامرتون ، تاريخ العالم المجلد الأول ص ٥٤٤ .

وطرد السكان الأصليين — ويغلب أن يكونوا من جنس الدرافدى المنتشر فى الهند الحديثة — فاتجهوا إلى الشرق والغرب والجنوب . فإننا نقول إن هذه الهجرات إلى أرض بلاد مابين النهرين — إذا كانت قد تمت — فتكون بعد نشوء الحضارة وتبلور شخصيتها فى أرض بابل ، والأخذ بأسباب الحضارة الزراعية .

خلاصة الرأى فى أصل السومريين وحضارتهم :

ونخلص من هذه الآراء المتعددة : أن الباحثين لم يستقروا بعد على أصل السومريين ومن أين جاءوا ، من الشرق أو الغرب أو الشمال أو الجنوب . ولكن المسائل التى تحتاج إلى تصحيح هى أنهم تعلموا الزراعة فى أرض العراق، سواء أكانت هذه الخبرة نشأت تلقائيا نتيجة ظروف البيئة وطبيعة النهر والأرض ، أم أنهم تعلموها من المصريين [١] ، أم من الساميين الذين كانوا يعيشون فى الأرض المتاخمة لهم من أعلى [٢] . والثابت كذلك ، أن المدن القديمة التى عرفناها فى هذه الأرض كانت سامية وسومرية ، وكانت بعض المدن السامية أقدم من المدن السومرية . وكانت

---

(١) يرى : نمو الحضارة ؛ إليوت سميث : المصريون القدماء .

(٢) هنرى فرانكفورت : مولد الحضارة فى الشرق الأدنى ١٩٥١ (دراسات فى العالم العربى ص ٧٨) .

السيادة فى الأغلب الأعم للمدن السامية[١] . وأن تعصب الباحثين الغربيين للأصول غير السامية دفعهم باستمرار إلى إلقاء الأضواء على كل ماهو غير سامى . ولست أدرى كيف يستنبط الباحث أن المدن الضعيفة والحكام الضعفاء المغلوبين على أمرهم — فى الغالب — هم الذين أقاموا صرح الحضارة — وأن الغالبين فى — الأغلب — هم العاطلون منها. ومن المسائل المتعذرة أن يستطيع باحث أن ينسب إلى جنس بذاته مخلفات هذه الحضارة المبكرة فى هذه البقعة التى اختلطت فيها القوى وتصارعت قبل عصر التدوين بأزمنة طويلة . وليس من الأمانة التاريخية أن نقول إن الساميين اقتبسوا كل شىء ولم يكن عندهم شىء[٢] ، وبخاصة إذا كان هذا الحكم قائماً على التناقض ، ومن أمثلة هذا التناقض : مايقوله هنرى برستد : إن لوحة الملك نرام — سين المعروفة باسم لوحة النصر (متحف اللوفر) وهى من عمل فنان سامى . لايشك أحد فى أنها من أعظم الأعمال الفنية فى العالم القديم — مستلهمة من النحت السومرى[٣] .

ومن غير الدخول فى التعقيدات العلمية التى لم توصلنا إلى نتيجة

(١) ديلابورت : بلاد ما بين النهرين ؛ هامرتون : تاريخ العالم المجلد الأول ، قوائم ملوك وأسر العراق القديم .

(٢) ج . هنرى برستد : انتصار الحضارة ص ١٧٩ .

(٣) د . محمود كامل : عروبتنا ص ٢٩ .

حاسمة ، نستطيع أن نقول إن سكان المنطقة العربية من الخليج إلى المحيط من جنس البحر الأبيض المتوسط ، وقد أقر كثير من العلماء ماذهب إليه إليوت سميث من أن المصريين والعرب ، بل السومريين أقارب ، ينتمون جميعاً إلى أسرة الجنس الأسمر ، وقد تخصص كل منهم على حدة بالإقامة الطويلة فى وطنه المحلى الخاص .



مظاهر الحضارة فى الأقاليم التى انتشر فيها الإسلام

سبق أن أوضحنا فيما كتبناه فى الفصول السابقة . أن الأقاليم العربية تتمثل فيها الوحدة الفكرية والإقليمية منذ أقدم العصور . وبقى علينا أن نوضح أبرز الخصائص الحضارية ، وبخاصة فيما يتصل بالفن فى الأقاليم العربية ، ليتيسر لنا بعد ذلك أن نتابع نمو هذه المظاهر الفنية وتكييفها مع الفلسفة والفكر الإسلامى .

بعض المراكز الحضارية الأولى لمنتجى الغذاء فى الوطن العربى :

لاشك أن التحول من جمع الغذاء إلى إنتاج الغذاء كان ثورة تقدمية كبرى فى تاريخ الحياة البشرية . وقد ترتب على ذلك ظهور الحياة المستقرة وتكوين القرى . ومن ثم . بدأت الحضارة الحقيقية تظهر فى أماكن هذا الاستقرار . فعرف الناس إقامة المساكن من اللبن أو البوص ، ثم تغطيته بطبقة من الطين . كما أنتجوا الفخار وزينوه برسوم وزخارف هندسية حيناً . وبالطبيعة حيناً آخر . وعرفوا كيف يخزنون الحبوب ويحافظون عليها للطعام أو الاستنبات . وعرفوا كذلك إنتاج الأدوات النحاسية والصوانية الدقيقة . ونسج الملابس وعمل السلال

والحصر ، كما عرفوا صناعة التماثيل تحقيقاً لبعض الحوافز الطقرسية .

ومن أقدم المراكز الحضارية التى كشفت فى العالم القديم حضارة الفيوم ومرمده وغرب الدلتا فى مصر وتل حسونة فى وداى الدجلة شمال العراق ، والجديدة شمال سوريا .

أما حضارة عصر ماقبل الأسرات فى مصر ، أو حكومات المدن فى بلاد العراق القديمة والشام ، أو ما قبل الحضارة المعينية فى جنوب الجزيرة العربية ، أو فى شمال أفريقيا . فيصعب علينا فى هذا الكتاب أن نتعرض لها . ويكفى أن نتحدث عن طبيعة الفنون الحضارية الهامة التى ظهرت فى المنطقة التى ازدهر فيها الإسلام بعد ذلك ، واقتبس منها بعض مظاهره الفنية .

الحضارة المصرية :

كان الفن فى مصر القديمة فنًّا هندسيًّا فى بيئة زراعية تأثر بها ، كما تأثر بالنظام الاقتصادى والاجتماعى والعقيدةُ الدينية ، فالنيل الذى يمتد من أقصاها إلى أقصاها . والذى ينبع من مكان مجهول ، يرمز إلى الحياة التى يحملها ماؤه ، ويحيط به من الجانبين خط أخضر من النبات الحى . خلف هذا الخط تمتد صحراء قاحلة لانبات فيها ولاماء . وتحدد الهضبة الشرقية والغربية هذه الخطوط الممتدة إلى ما لانهاية من الماء

والخضرة والصحراء ، ولعل هذه الصورة الكلية للبيئة المصرية بالإضافة إلى دورة الفيضان الرتيبة ، ودورة الشمس اليومية والسنوية ، هى التى علمت المصرى حساب السنين وأوحت إليه بعقيدة الخلود ، كما أنها أثرت فى الصياغة الفنية للفنون التى ظهرت فى بواكير العصر الفرعونى .

وتخطيط المعابد يعتمد على الخط الممتد فى طريق الكباش إلى قدس الأقداس، ماراً بالفناء السماوى إلى بهو الأعمدة ، يرمز إلى الطريق الطويل الذى يقود الإنسان من الحياة الدنيوية الفانية ، إلى الحياة الأخروية الباقية، فى رحلة شاقة يعتمد فيها على الإيمان والإخلاص والوفاء والخلق القويم ، وأن تنظيم المعبد المصرى، سواء أكان هذا التنظيم على امتداده أم فى نسبه ، أم فى النقوش التى ترسم على الجدران المنبسطة — كالصفحات المنشورة للكتابة — وتدرج هذه النقوش فيما تعالجه من موضوعات من الأرض إلى السقف . كل ذلك يشعرنا شعوراً طاغياً بالنظرة الكونية التى تسيطر على المصرى، بحيث استهدف أن يجعل من هذا المعبد صورة معبرة كاملة عن هذه الفكرة .

وأن ما وصل إليه الفنان المصرى القديم ، من قيم عالية ، من حيث الاتزان والإبداع فى الرسوم والنقوش الجدارية ، لم يعتمد فيها على معالجة الخطوط فقط ، وإنما اعتمد أيضاً على توزيع المساحات والقيم الضوئية ، مما يجعل الفن المصرى القديم سابقاً لجميع الحضارات فى الوصول إلى هذا المستوى التشكيلى البحت ، الذى يعتبر الهدف الأول لكثير من مدارس

الفن المعاصرة ، بالإضافة إلى المضمون الفكرى الذى يتضمنه كل خط وكل سطح .

ويقول الأستاذ رينيه ويج فى تفسيره للنزعة الهندسية فى الفن المصرى : إن كل جماعة إنسانية عندها فكرة عن المكان ، مختلفة ، وعلى علاقة بالتجربة التى تدين بها لطريقتها فى الحياة، وتجربة السكان الخاصة بالزراعة ، وبخاصة فى مصر ، حيث الأرض القابلة للزراعة محدودة جداً ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالملكية والحقل . وينبغى أن تقسم المساحة القابلة للاستثمار إلى حصص محدودة ثابتة . وهذا أمر يتعلق بعلم المساحة الذى يتوقف بدوره على الهندسة . فلتقسيم المكان ، بحيث تحدد الممتلكات دون تضييع للأرض، لابد من اللجوء إلى الأشكال الهندسية، وبقدر الإمكان إلى الأشكال المتوازية حتى تكون ، مترابطة . وهكذا ولدت الهندسية التى لم يكن عند الصيادين قبل التاريخ منها غير فكرة أولية جداً وعرضية تقريباً، وكان من نصيب المدنية الزراعية أن تبنى أساسها وتحققها علمياً (١)

ولاشك أن المصرى أحب بيئته حباً عميقاً، بما تزخر به من طير وحيوان ونبات ، هذا الحب لهذه الطبيعة الغنية ، أكسبه نظرة واقعية مدققة ، يدرك بها التفصيلات والخصائص المميزة إدراكاً واعياً . وما من شك فى أن الواقعية فى الفن المصرى تختلف عن الواقعية فى الفن الإغريقى

---

(١) رينيه ويج : مصر ملتقى الشرق والغرب ص ٣٩ .

مثلا . . فهى فى الفن المصرى واقعية كونية هندسية ، وفى الفن الإغريقى واقعية فردية محدودة ، فعلى الرغم من أن الفنان المصرى يدقق فى رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية ، فإنه أيضاً كان يكيفها تكييفاً زخرفياً ، ويستبعد كثيراً من التفصيلات للوصول إلى طابع بسيط نقى وبليغ ، كما أن تأكيده للخط الممتد ، إنما هو رمز صوفى للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى المقدورة على الإنسان المصرى ، والتى هى غاية آماله وشوقه . ويقول الدكتور أنور شكرى : وقد مكث الفنان المصرى يمثل الأشياء من أخص مظاهرها دون اعتبار لما يظهر أويختفى منها لعين الرائى ، ولم يشأ أن يسجل المظاهر العارضة والأحداث الزائلة كالظلال المتغيرة ، إذ لم يكن يعنيه أن يسجل لحظة معينة من وجهة نظر محدودة ، قدر ما كان يعنيه أن ينشىء صورة خالدة أقرب إلى الأصل الحقيقى بما تصوره من خصائص ذاتية [1] .

ومرة أخرى يقول رينيه ويج : هذا الفن المصرى كان من أوائل الفنون التى جرؤت على التبسيطات الكبرى فى التجسيم . . حتى إن الرسام التكعيبى أندريه لوت ، فى سنواته الأخيرة تأثر تأثراً بالغاً بالفن المصرى ، وأدرك مافيه من تشابه مع محاولات الفن الحديث ، وكرس له كتاباً .

---

(١) د . أنور شكرى   الفن المصرى القديم .

كل هذا يوضح أن من أبرز صفات الحضارة المصرية القديمة : أنها قامت على أساس نظرة المصرى على أنه جزء من كل مقدس ؛ وضرورة مجاهدة النفس ، وما يستلزمه ذلك من طقوس دينية ومعايير أخلاقية رفيعة .

وكانت العمارة المصرية ، بما حققته من الثبات والاستقرار والخلود، هى الإطار الكبير الذى ضم جميع أنواع الفنون التشكيلية التى مارسها المصرى وأصبحت بما تحتويه من أسرار ، رمزاً للمصريين يتجمعون حولها كأنهم قلب واحد ، وأمل واحد ، إلى غاية واحدة .

ومن هنا ، نشعر بأن الفن المصرى القديم ، سواء من حيث طابعه الهندسى أم حبه للطبيعة ، قد امتد جوهره خلال الفن القبطى ، ثم الإسلامى ، وقد ربط بين هذه المراحل الثلاث طابع هندسى أصيل ؛ ومنذ الفتح الإغريقى لمصر ٣٣٢ ق .م ، ثم الفتح الرومانى ٣٠ ق.م بدأ التبادل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية متمثلا ذلك فى مدرسة الإسكندرية والفلسفة الرواقية والصور الشخصية التى أنتجتها الفيوم ، وهى صور فردية ذات نظرات حالمة تستشف ما وراء الأفق البعيد ، وكان هذا تمهيداً طبيعيًّا لظهور المسيحية [1]

---

(١) أبوصالح الألفى : تاريخ الفن العام .

أما عن الفن القبطي وهو الفن الذى كان سائداً فى مصر عند الفتح العربى فيعتبر حلقة اتصال بين الفنون المصرية القديمة والفن الإسلامى، وبدهى أن يأخذ الكثير من عناصره من الفن المصرى أولا ثم من فن الإسكندرية ثانياً مع بعض التأثيرات البيزنطية والساسانية ، وقد برزت شخصية الفن القبطى خلال القرن الخامس الميلادى بعد أن انفصلت الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية ، وكان نضجه بين القرنين الخامس والسابع الميلادى .

وقد بدأ الفن القبطى مضطهداً فاتجه إلى الرمز ، وإلى النظر داخل النفس والقيم الروحية التى تغنى عن النظر فى الدنيا أملا فى الخلاص ، واتخذ من بعض العلامات والأشكال فى الحضارة القديمة رموزاً أسبغ عليها فكراً روحياً جديداً .

ويلاحظ أن الفن القبطى كان فناً شعبياً ، ذلك لأن المسيحية دخلت مصر قبل أن تصبح الدين الرسمى للدولة الرومانية. وقد نشأ هذا الفن بين جماعة من المصريين المضطهدين وبخاصة فى الأقاليم بعيداً عن العاصمة ، ولم يكن أغلب الذين يمارسون الإنتاج الفنى فى أول الأمر من المتخصصين . فكثيراً ماكان الرهبان وأعوانهم يبنون وينسجون ويزخرفون على أساس تقليد مايقع تحت أيديهم من منتجات مستوردة من بلاد أخرى .

وكانت بعض الصناعات مزدهرة فى العصر القبطى ، وكانت لها تقاليد تمتد إلى الحضارة المصرية يتوارثها الأبناء عن الآباء كفن النسيج والحفر فى الخشب والعاج والتحف المعدنية .

حضارة العراق القديم :

كانت الحضارة العراقية القديمة هبة الدجلة والفرات ، شأن الحضارات التى نشأت فى وديان الأنهار الكبرى . والمياه فى النهرين سريعة الجريان وبخاصة الدجلة ، وكانت المياه تنتشر فى الوادى ، ولكى يتقى الإنسان أخطار الفيضان شيد مدناً على هضاب صناعية وبنى فوقها بيوتاً من القصب ، واللبن ، ومعابد من اللبن ، وقد أمدته الطبيعة بالصلصال الجيد بوفرة يأتى مع فيضان النهر ، فكان يحرقه أو يكتفى بتجفيفه فى الشمس ، كما كان يصنع منه أيضاً كل الأوانى الفخارية اللازمة للاستعمال فى الحياة المنزلية ، كالجرار والقدور والصحاف ، وكذلك اللوحات التى كان يسجل عليها أحداثه الجارية وعقود المعاملات على اختلافها بالخط المسمارى .

وكان لندرة الأحجار أثرها فى توجيه الفن نحو استعمال الصلصال فى المنشآت المعمارية على أوسع مدى حتى بعد أن انتشرت الحضارة فى الأجزاء العليا من الوادى فى أرض آشور ، حيث يكثر الحجر .

وقد ظهر ميل واضح فى هذه الحضارة إلى الهندسة سواء أكان ذلك متمثلاً فى أبراج الزيجورات ذات الكتل المعمارية الصماء والتى كانت تقام على شكل هرم مدرج ، أم فى إقامة المصاطب وتوزيع المبانى المختلفة عليها . أم فى التنظيمات الزخرفية ذات الرسوم الحيوانية والآدمية والهندسية على جدران المعابد والقصور .

وكان صفاء السماء وإشراقها من الروائع التى خلقت الاهتمام بتتبع حركات النجوم والكواكب مما أدى إلى ارتقاء علم الفلك والتنجيم والعلوم الرياضية .

وقد أثرت العمارة العراقية القديمة ذات التقاليد العريقة على العمارة الفارسية الأخمينية ثم البارثية والساسانية ثم الإسلامية وبخاصة فى العصر العباسى .

والفتحات – فى أعلى المبانى – قليلة وضيقة وهى فى هذا تشبه النظام المصرى القديم . وكانت مسطحات القصور عظيمة الاتساع فقد بلغت مساحة قصر صارغون بخورساباد نحو ١٠٠ ألف متر مربع [١] .

ويحتوى القصر على ثلاثة أقسام : الأماكن المخصصة للسكن الخاص ثم الأماكن المخصصة للحفلات والاستقبالات . والجزء الثالث هو المساكن الخاصة بالحاشية والمخازن والمرافق الأخرى . وكانت هذه الأقسام تتكون

---

(١) محمود فؤاد مرابط : الفنون الجميلة عند القدماء ص ٩٤ .

من مجموعات من الحجرات منظمة حول فناء . وملحق بالقصر زيجورات ويغلب أن يحصن المدخل بأبراج ضخمة .

وكانت الحوائط سميكة يتراوح سمكها بين ٣، ٥ أمتار ، أما جدران القلاع فيزيد سمكها على ذلك . واستعملت الدعائم فى تقوية الحوائط من الخارج وكانت الأرضية مبلطة إما بالمرمر أو الطوب المحروق أو تغطى بطبقة من الطين .

أما التغطية فقد استعمل فيها إلى جانب التغطية بالخشب الأقباء النصف الدائرية والقباب نصف الدائرية والبيضاوية . أما فتحات الأبواب فكانت تستعمل فيها العقود نصف الدائرية كما استخدمت الأقواس الثلاثية فى مداخل القصور [1] .

وقد زينت الجدران فوق الأسوار وفى أعلى الحوائط بشرفات على شكل قطاع هرم مدرج أو قطاع الزيجورات ، أما الواجهات فقد زخرفت بفجوات عمودية غائرة متكررة . وكثيراً ما كانت تغطى الحوائط بالقاشانى أو بالطوب المطلى بالمينا عليها نقوش بارزة تمثل السباع والثيران والحيوانات الخرافية . وكانت الأعمدة التى استعملت استعمالا محدوداً تقام من الطوب أو الخشب وتغطى فى كثير من الأحيان [2] .

---

(١) هنرى برستد : انتصار الحضارة ، ص ١٩٦ ، ٢٢١ ، ٢٢٣ .

(٢) المرجع السابق .

كل هذه الخصائص المعمارية الواضحة تذكرنا بالقصور الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى كقصر المشتى والحير الغربى وأخيضر وغيرها من القصور التى ينسبها أغلب المؤرخين فى أصولها المعمارية إلى القصور الساسانية ، والحقيقة أن القصر الساسانى استمد تخطيطه وعناصره المعمارية الأساسية من العمارة العراقية القديمة .

أما الزخارف والفنون التطبيقية فقد ازدهرت ازدهاراً عظيماً ، ولعل أول نموذج فى العالم لاستعمال الفسيفساء كان فى هذه البلاد ، حيث استعمل فى رسم العناصر الزخرفية على بعض التحف قطع من الصدف واللازورد الأزرق القاتم على أرضية من القار المرصع باللازورد أيضاً ، واستعمل التطعيم بالعاج والأبنوس فى صناعة الأثاث ، وكانت صناعة المعادن النحاسية أو الفضية أو الذهبية متقدمة جداً ، ولعل هذا الفن من أبرز ما يميز فنون بلاد ما بين النهرين ، فزينت التحف المعدنية بأشكال حيوانية وزخرفية ، منها السباع والثيران والوعول والفهود والطيور الناشرة أجنحتها ولها رءوس فهود . وقد انتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الفن الفارسى الأخمينى ثم الساسانى فيما بعد .

وقد استعملت فى الزخرفة زهرة اللوتس وبراعمها وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وزهرة اللؤلؤ ذات الست عشرة بتلة والأشكال الهندسية كالمعينات والمثلثات والنجوم المثمنة .

أما التماثيل فهى قليلة بعامة بسبب ندرة الآحجار فى الجزء الجنوبى من الوادى حيث استقرت التقاليد بعد ذلك وامتدت طوال عصور حضارة بلاد ما بين النهرين . واستعمل الحفر البارز على نطاق واسع . حيث نرى فى كل هذه الفنون الخصائص التى تميز فنون الأقاليم العربية : وهى الرمز والتجريد والحقيقة الفكرية والأسلوب الزخرفى والدقة فى الأداء .

الفن الأخمينى والساسانى :

كانت بلاد الفرس قديماً تشمل إيران الحالية وأفغانستان وبلوخستان وهى هضبة كبيرة مرتفعة تحيط بها الجبال من جميع جهاتها تقريباً . وهى ملاصقة من الجهة الغربية لسهل الجزيرة (بلاد ما بين النهرين) . وسكان هذه البلاد سواء أكانوا من الميديين أم الفرس ينحدرون من الجنس الهندوأوربى ، ويعتنقون المزدية التى تقوم على الصراع بين الخير ممثلا فى أهورا مزادا والشر ممثلا فى أهريمان ، وقد وضع قواعد هذه العقيدة زرادشت (القرن ٦ ق . م) فى كتابه المسمى زندافستا . وكانوا يعبدون الإله ممثلا فى لهب النار كرمز للصفاء والنقاء . ولا تعرف المزدية بناء المعابد ، لذلك اهتموا ببناء القصور .

وأول ملوكها بعد توحيدها هو قورش ٥٢٩ — ٥٥٩ ق . م من بلاد عيلام الملاصقة لبلاد العراق .

وقد اقتبس الفرس كثيراً من فنونهم من البلاد المجاورة ، ويقول الكونت « دى جوبينو» إن الإيرانيين لم يبتكروا شيئاً جديداً فى الفنون ،

فسواء أكان فى عصر الأخمينيين أم عصر الإشكانيين أم بعد ذلك فى عصر الساسانيين وحتى فى العهد الإسلامى لم يكن للفرس طراز أو فن خاص بهم ، بل إنهم اقتبسوا من غيرهم من الأمم ، وأمكنهم فى النهاية أن يخرجوا من هذه الأذواق فناً نطلق عليه الفن الفارسى [١] .

وقد ازدهرت العمارة الفارسية الأخمينية منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد إلى فتح الإسكندر ٣٢٤ ق . م . أى نحو قرنين من الزمان ، وكانت مراكز ازدهارها فى الشريط الممتد من الشمال الغربى إلى الجنوب الشرقى فى الجهة الملاصقة لوادى الدجلة والفرات ، وقد اقتبس الفرس الكثير من خصائص ومميزات العمارة الميزوبوتامية كالمساحات المرتفعة والقصور الضخمة المتسعة ، واستعمال الطوب فى البناء على نطاق واسع على الرغم من وفرة الحجر الذى كان ، فى الأغلب ، لا يستعمل إلا فى الأركان والمداخل . كما استعملوا الطوب المزجج والمرسوم عليه أشكال آدمية وحيوانية فى تغشية الحوائط من الداخل . ووضعت على مداخل القصور تماثيل الشاروبيم المجنحة المقتبسة من الفن الآشورى ، ولكنها كانت ذات أربع أرجل بدلا من خمس — وكذلك الشرفات التى تعلو الحوائط . أما مكونات القصر وأقسامه فتشبه إلى حد كبير ما يشتمل عليه القصر الآشورى .

---

(١) دى جوبينو : تاريخ الفرس ؛ هنرى برستد : انتصار الحضارة ، ص ٦٥ ، ٢٧٣ .

وفى الحليات ، استعملت العناصر والأشكال الهندسية البسيطة كالدائرة والمثلث والخط (الخوصة) والمعينات المتتالية والسبحة الآشورية المكونة من أقراص. أما الزخارف المستمدة من العناصر النباتية فقد استلهموا الفنون المصرية والميزوپوتامية والفينيقية كزهرة النيلوفر والمراوح النخيلية .

وقد ازدهرت صناعة الفخار المزجج والتحف والأوانى المعدنية وبخاصة التى تقوم على أشكال حيوانية ، وأضافوا إلى ما اكتسبوه من الحضارة العراقية .

أما الدولة الساسانية ، فقد أسسها أردشير بن بابك فى أوائل القرن الثالث الميلادى ، وأسس مدينتى فيروز أباد وسروستان ، وبنى ابنه شاهبور الأول قصر طيسفون وبه الإيوان الشهير الذى يطلق عليه اسم إيوان كسرى الذى ينسب إلى كسرى أنو شروان . وقد انتهت هذه الدولة عندما دخل العرب البلاد الفارسية (٦٤١ ميلادية) .

ويعتبر الفن الساسانى إحياء للفن الأخمينى ، بعد فترة الحكم الإغريقى التى كان الشعب يحاول دواماً التخلص منها .

وقد امتدت التقاليد الأخمينية فى فن العمارة إلى الفن الساسانى ، فنجد أن أهم المبانى هى القصور التى تتكون من المسكن الخاص والمكان المخصص للمقابلات الرسمية ثم سكن الحاشية والخدم والمخازن . وكذلك كانت الواجهات فى الأغلب صماء تعتمد فى التهوية والإضاءة على الأفنية

الداخلية ، وكان الطين المجفف فى الشمس أو المحروق هو الخامة المفضلة فى هذه المبانى . وفى بعض الأحيان كانت تستعمل الأحجار لبناء الحوائط ، والطوب المحروق لعمل الأقباء ، وقد استعملت الأكتاف لتقوية الحوائط ، كما استعملت الأعمدة المندمجة والعقود كحليات فى واجهة المبانى ، بحيث يتكون منها سلسلة من المحاريب مصفوفة بجانب بعضها . وكانت الأعمدة تبنى من الطوب على شكل مستدير وتغطى بطبقة من الجص . وقد استعمل العقد المستدير والمدبب والمستقيم لتغطية الفتحات .

أما التغطية فقد استعمل فيها القبو نصف الدائرى أو البيضاوى . ومن أعظم الأقباء التى خلفها لنا هذا الفن هو إيوان كسرى الذى يبلغ عرض فتحته نحو ٢٥,٨٦ متراً وعمقه ٤٨ م وارتفاعه عن الأرض ٣٢,٥ متراً .

وقد استعملت القباب لتغطية مساحات أكبر من تلك التى كانت تغطيها القبة الميزوپوتامية ، ولذلك فضلوا القبة البيضاوية .

وتنتشر القصور الساسانية فى الحضر (قصر هترا) وطيسفون (المدائن) وفرسستان (قصر سروستان) وسوستان (بقايا قصر طاق إيوان) ولورستان (قلعة كسرى) وطاق بستان ، وكلها تأثرت بالعمارة العراقية القديمة .

أما التأثيرات الهلينستية فتجدها فى مدينـــة سلوقيا وبكتريا

(أفغانستان الحالية مكانها مدينة بلخ) حيث ترك الاستعمار السلوقى الإغريقى فناً يونانياً محرفاً ،وتعتبر الحليات المستعملة مضمحلة رديئة[1].

وقد استعمل فى الزخارف الوريدات والمراوح النخيلية والنجمة والدائرة إلى جانب استعمال الحيوانات الخرافية المركبة وبعض الحليات الهلينستية بعد تحريفها .

ونظراً إلى أن حوائط القصور الساسانية القريبة من العراق تبنى بالطوب ، فقد كسا المهندس المعمارى حيطانها بالجص الأبيض ، وكان يرسم عليها فى بعض الأحيان صوراً بالألوان أو الفسيفساء ، وأهم الموضوعات التى طرقها المصور الساسانى انتصار ملوك الفرس على أعدائهم .

أما الفنون الأخرى ، كالنسيج والسجاد وأشغال المعادن ، فإن النماذج التى عثر عليها منها قليلة ، ولكنها تدل على أن الساسانيين ساروا فى طريق الفن الأخمينى المستمد أصلا من فن العراق القديم .

وقد قامت دولة عربية على أطراف العراق أيام الساسانيين : هى دولة المناذرة اللخميين ، وبدأ حكمها حوالى القرن الثالث الميلادى تابعين فى ولائهم للفرس ، واستقرت إقامتهم فى الحيرة وما حولها على ضفة الفرات الغربية بالقرب من موقع الكوفة . وكان المناذرة على حضارة

---

(١) محمود فؤاد مرابط : الفنون الجميلة عند القدماء .

عظيمة وأقاموا المنشآت والقصور ، منها قصر الخورنق وقصر السدير ، وقد وصف العرب جمال هذه القصور وعظمتها فى أسفارهم .

وقد تأثر الفن الساسانى تأثراً كبيراً بالفن السورى ، بالإضافة إلى التأثير العراقى . فقد حمل الساسانيون كثيراً من السوريين المقيمين بمدن سوريا إلى إيران ، نقل فى المرة الأولى سكان أنطاكية وبعض مدن أخرى فى زمن شابور الأول (٢٤١ — ٢٧٢ م) وأسكنوا مدينة جنديسابور فى خورستان ، وكانت الغاية من حمل سكان المدن السورية إلى إيران كأنهم أسرى ليعاونوا على ترقية الصناعة فى إيران ولا سيما صناعة النسيج [١] .

حضارة سوريا :

ونقصد هنا المعنى التاريخى لسوريا وهو الشام . وقد سبق أن أوضحنا أن إنسان العصر الحجرى عاش فى سوريا ، كما ذكرنا أن حضارة تل حلف على مقربة من منبع نهر الخابور من أقدم المراكز الحضارية قبل المرحلة التاريخية ، وقد عرفوا الفخار وإنشاء المبانى من اللبن . وقد ظلت حضارة سوريا متصلة اتصالا وثيقاً بحضارة العراق من جهة ، وحضارة مصر من جهة أخرى ، نتيجة التبادل التجارى والوحدة الإقليمية ، وكذلك الوحدة السياسية ، فى كثير من فترات التاريخ ، ويدل على

---

(١) ف . بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ص ١٤ .

ذلك ما كشفت عنه حفائر مارى « تل حريرى » — وهى مدينة كانت مزدهرة فى عصر حمورابى — من بقايا قصر ملكى تبلغ مساحته نحو ستة أفدنة ونصف فدان ، وبه نحو ٣٠٠ حجرة ، وجدران هذا القصر مزينة بالرسوم الملونة . ونرى فى هذا القصر نماذج القصور العراقية المتسعة واختلاطها بالتأثيرات المصرية . كما عثر فى حفائر « رأس شمرة » على تحف ولوحات مكتوبة بلغات مختلفة تدل على العلاقة الوثيقة بين العراق ومصر وسوريا .

وقد أصاب سوريا ما أصاب مصر والعراق من الغزو الفارسى ، ثم الإغريقى على يد الإسكندر ، ثم الفتح الرومانى . وكانت أغلب المنشآت التى ظهرت فى الفترة الرومانية ثم المسيحية هى الباقية فى سوريا ، عند بزوغ نجم الحضارة الإسلامية . وكان لاعتراف قسطنطين بالمسيحية بمقتضى مرسوم ميلان ٣١٣ م ، ثم نقل عاصمته من روما إلى ضفاف البسفور — أعظم الأثر فى إعطاء أهمية لمنطقة الشرق الأوسط وبخاصة فى طبيعة الفنون التى ازدهرت فى هذه المنطقة[١] .

والمبانى الدينية المسيحية بدأت فى سوريا على شكل البازيليكا الرومانية ، ثم تطورت وأصبحت تسير متأثرة بالمدرسة الميزوبوتامية ، ولم يتجاوز التأثير الهلينستى مدينة أنطاكية ، لأن أغلب سكان البلاد

---

(١) د . سعيد عبد الفتاح عاشور ، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى فى العصور الوسطى ص ١٨٨ .

الأخرى كانوا من العنصر السامى ، وقد استمروا على حبهم لتقاليدهم المعمارية التى ورثوها من بلاد ما بين النهرين ، وكان من أثر هذا الاتجاه أن استعملت الأقبية والقباب لتغطية الكنائس ، وكانت هذه الطرق غير موجودة فى العمارة اليونانية . أما فى العمارة الرومانية ، فكانت القبة تبنى على حائط مستدير كما نرى فى قبة البانثيون[١] ، وكان بناء القبة المستديرة لتغطية الغرفة المربعة سبباً فى إيجاد البندنتيف الكروى لتحويل المربع إلى دائرة تقام عليها القبة ، كما نرى فى الباب المزدوج بالقدس ، وهو الأسلوب الذى أخذه الفن البيزنطى .

ونجد الطابع المعمارى فى القصر الأبيض والقلعة الزرقاء[٢] واضحاً فى قصر سبلاتو الذى بناه دقلديانوس وأقام فيه بعد نزوله عن العرش سنة ٣٠٥ م ، ومن المعروف أن دقلديانوس قضى معظم حياته فى الشرق — وقد بنى قصره المشار إليه معماريون شرقيون ، وحتى العمال كانوا من الشرق . ويعد هذا القصر خير مثال للتأثير الشرقى — وبخاصة الشامى — فى تكوين العمارة البيزنطية[٣] .

وكان تخطيط المنزل على الطريقة الشرقية ، فكان فى وسطه فناء تحيط به غرف المنزل وجدرانه الخارجية خالية من النوافذ . أما فى الأماكن

---

(١) دى فوجيه : العمارة فى سوريا الوسطى ، ترجمة محمود فؤاد مرابط .

(٢) تنسب هذه المبانى إلى الغساسنة الذين كانوا حلفاء الروم فى الشام .

(٣) رينيه ديسو : العمارة فى سوريا قبل الإسلام ص ٤٠ .

التجارية المزدحمة ، فلا توجد أفنية ، وتكون للغرف نوافذ على الطريق ويركب لها أقفاص من الخشب ، يرى منها من بالمنزل ما يحدث فى الطريق ، وهى الفكرة التى قامت عليها المشربيات فى الفن الإسلامى بعد ذلك . . وهناك أنماط أخرى من المنازل استعملت فى أماكن متفرقة من سوريا .

وقد استعمل فى زخرفة الحوائط الخارجية ، عناصر زخرفية من الطيور المتقابلة والأوانى التى تخرج منها فروع النبات الملفوفة ، وأفرع الكروم وأوراقها وعناقيد العنب على الأسلوب الذى ساد فى ميزوپوتاميا .

وقد قامت المرحلة الأولى من الفن البيزنطى، وبخاصة فى عصر قسطنطين وجستنيان ، على أكتاف المهندسين والفنيين الشرقيين ، سواء أكان ذلك فى المبانى والمنشآت أم فروع الفن المختلفة[١] .

وقصارى القول ، أن الصبغة الشرقية غالبة على الفن السورى، حتى فى الزخارف المستنبطة أصلا من الفن الهلينستى[٢] .

ولا يفوتنا أن نذكر أن الغساسنة استوطنوا فى الشام منذ حوالى القرن الثالث الميلادى ، وأصلهم من اليمن من نسل قحطان ، هاجروا بسبب سيل العرم على الأرجح ، وأصبحوا عمالا على الشام لقياصرة الروم،

---

(١) دى فوجيه : العمارة فى سوريا الوسطى ، ترجمة محمود فؤاد مرابط ص ٦٢ .
(٢) متحف فكتوريا والبرت ، كتيب مصور عن الفن البيزنطى .

وكانت عاصمتهم بصرى فى حوران ، واعتنقوا المسيحية ، وأقاموا كثيراً من القصور والقلاع والعمائر الأخرى . . وينسب إليهم صرح الغدير ، والقصر الأبيض ، والقلعة الزرقاء ، وقصر النمارة ، ودير الكهف .

الحضارة فى الجزيرة العربية :

حضارة الجزيرة العربية وبخاصة فى الجنوب ، حضارة قديمة موغلة فى القدم ، ويمكن أن يكون هذا الجنوب الخصيب هو مصدر الهجرات المتلاحقة لشمال البلاد العربية فى الشام والعراق وسيناء ، ومصر من جنوبها . هذا فضلا عن الحركة التجارية التى قامت قبل العصور التاريخية والتى تمتد فيما نعلم إلى الألف الرابع قبل الميلاد . وقد ورد شىء عن ذلك فى صدر هذا الكتاب منسوب إلى مراجعه .

وأقدم الحضارات فى جنوب الجزيرة العربية ، الحضارة المعينية وحاضرتها كانت فى الجوف بين نجران وحضرموت ، وأهم مدنها معين والحزم والبيضاء والسوداء وكمنا[1] .

وما يزال الباحثون يعثرون فى بقايا هذه المدن القديمة على آثار المعابد ، وما على جدرانها من نقوش . والأحجار المكتوبة بالقلم المسند وعلى

(١) د . أحمد فخرى : العالم العربى ، دراسات وبحوث ص ١٣١ ، دكتور جواد على ، تاريخ العرب قبل الإسلام جـ ١ ص ٣٨٤ .

التماثيل النذرية والحلى والعملة القديمة والمبعثرة الآن فى متاحف أوربا وأمريكا .

وقد عاصرت مملكة معين مملكة قتبان وأوسان وحضرموت ، حيث عثر فى الحريضة على بقايا كثيرة منها معبد للإله « سن » وهو إله القمر[١] وكانت بعض تماثيلهم النذرية من الذهب[٢] وكانوا يقيمون القصور ويحصنون مدنهم بالأسوار .

اما مملكة سبأ فتزيد شهرتها على الممالك السابقة . وأهم مراكز حضارتها صرواح وفيها بقايا المعابد وكثير من النقوش الهامة .

وأحدث الحضارات التى قامت قبل الإسلام فى جنوب الجزيرة العربية ، الحضارة الحميرية ، وأهم مراكزها ظفار ومأرب وصنعاء ، ونجد بها بقايا المعابد والقصور والسدود ، وأكثر من اهتم من المؤرخين بوصف قصور اليمن الهمدانى فى كتابه « صفة جزيرة العرب » و « الإكليل » وقد وصف قصر غمدان الذى يظن أنه يرجع إلى القرن الأول الميلادى ، ويؤخذ من هذا الوصف أنه كان مكوناً من عدة طبقات واستعمل فى بناء أجزائه الرخام الشفاف والأساطين ، كما زينت بعض أركانه بتماثيل الأسود المصنوعة من النحاس وأبوابه من الساج المطعم

---

(١) دكتور جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٢ ص ٦٥ .

(٢) نفس المرجع ص ٨٣ .

بالأبنوس ، وزينت جدرانه بالستائر المعلقة بها أجراس صغيرة . ومن هذه القصور أيضاً قصر ناعط وريده ومدر وصراح .

ومن أشهر السدود سد مأرب الذى ورد ذكره فى القرآن الكريم ، وهو عبارة عن حائط ضخم أقيم فى عرض الوادى طوله نحو ٨٠٠ ذراع وارتفاعه بضع عشرة ذراعاً وعرضه نحو ١٥٠ ذراعاً ، وقمة جسم السد على شكل هرم ، وفى طرفيه منافذ ينصرف منها الماء . ويؤخذ من النقوش التى عثر عليها فى بعض أجزاء هذا السد إلى أنه بدئ فى إنشائه فى القرن الثامن ق . م . وقد ظل يؤدى وظيفته قروناً طويلة . وتختلف الروايات فى تاريخ تهدمه .

وقد أثبتت الصور والدراسات التى قام بها الدكتور أحمد فخرى الصلة الدقيقة بين الفنون التى كانت سائدة فى جنوب الجزيرة العربية وفنون الحضارة البابلية بخاصة .

وما نعرفه من أخبار الدول القديمة فى وسط الجزيرة العربية لا يشفى غليلا . وقد ورد ذكر ثمود فى القرآن الكريم ، كما ذكرت ثمود ضمن البلاد التى غلبها صرغون الآشورى ٧١٥ ق . م . فى الحجاز ، ويؤخذ من الوصف أنها كانت بجوار مكة أى جنوب الحجر . ويوجد بعض الآثار فى الحجر (مدائن صالح) يسمى قصر البنت .

أما الكعبة المشرفة فى مكة ، فكانت قبل ظهور الإسلام عبارة

عن مكان مستطيل مساحته ٣٢ × ٢٠ ذراعاً محاط باربعة جدران من الحجر . ارتفاعها بضعة أذرع ، وداخل هذا الفناء بئر زمزم . هذا هو الوصف الذى أثبته الأستاذ كريزويل[1] استناداً إلى أقوال المقدسى والأزرق . ويبدو من أقوال المؤرخين أن الكعبة كان يحيط بها الأصنام ، وكان بها من الداخل رسوم وتصاوير تمثل إبراهيم والسيدة مريم على ما رواه الأزرقى فى أخبار مكة .

وما تزال الجزيرة العربية فى حاجة إلى مزيد من الأبحاث والدراسات لإلقاء الأضواء على ما كان بها من حضارة وعمران .

القرابة الفنية بين البلاد العربية :

هذا العرض السريع يوضح لنا أن البـــلاد العربية على اختلاف أماكنها ، كانت فى تعبيرها عن روحها الكامن تتقارب فيها الصياغة الفنية ، من حيث تحقيقها لفكرة الإنسان العربى عن المكان والكون الذى يحيط به . سواء أكان هذا الإنسان راعياً أم زارعاً . وبدهى أن وسائله فى التعبير استمدها من صميم ما تجود به بيئته من صلصال أو حجر أو معدن ، ولا شك أنه حقق من خلال هذه الخامات فكرته عن المكان والمصير فى عمائره ونحته وتصويره ومنتجاته التطبيقية .

ولقد شاءت المقادير خلال أحداث التاريخ الكبرى أن تزيد من

---

(١) كريزويل : العمارة الإسلامية المبكرة .

هذا التقارب تمهيداً للوحدة الكبرى التى تحققت فى ظل الإسلام . وتتمثل هذه الأحداث الكبرى فى قيام الإمبراطورية الآشورية ، حيث تجمعت الشعوب الواقعة فى الناحية الشرقية من البحر الأبيض المتوسط ، وخضعت لسلطات حاكم واحد، فاتصلت ببعضها البعض اتصالا وثيقاً مستمراً صبغها كلها بصبغة متشابهة ، وأصبح لبلاد الشرق الأدنى للمرة الأولى فى تاريخها حضارة عامة بينها [١] ، وتحققت هذه الوحدة الفكرية بعد ذلك خلال الإمبراطورية الفارسية، ثم فى أثناء فترة الحكم الإغريقى والرومانى .

والمتتبع لتاريخ المنطقة العربية ، فى فترة سيطرة النفوذ الإغريقى ، يلاحظ أنها كانت تحاول جاهدة أن تتخلص من سلطان الحضارة الإغريقية ، وبخاصة ما كان منها غير مناسب للروح العربية . فالفنون التى ظهرت فى هذه المنطقة قبل الحضارة الإغريقية وبعدها ، تدل على أنها لم تأخذ العناصر والوحدات الإغريقية أخذاً مسلماً به، وإنما كانت تشكلها وتبدلها وتغير فيها بما يتلاءم وروح الحضارة العربية الأصلية التى كانت تعيش فى وجدان شعوبها [٢] .

ويقول « اشپنجلر » إن الحضارات تقوم مستقلة عن بعضها البعض تمام الاستقلال ، وكل منها تكون وحدة أو دائرة مقفلة ليس بينها وبين غيرها من الحضارات غير منافذ من نوع خاص لا تسمح ليس بنفوذ شىء

---

(١) هنرى برستد : انتصار الحضارة ، ٢٢٨ .

(٢) المؤلف : تاريخ الفن العام ، ص ١٩٩ .

لايتلاءم وجوهر هذه الحضارة . وما تسمح به لايلبث أن تحيله إلى طبيعتها « أي أن ما يرى من تشابه في بعض الصور والأوضاع بين حضارة وحضارة أخرى ، إن هو إلا تشابه في المظهر الخارجي »[1]

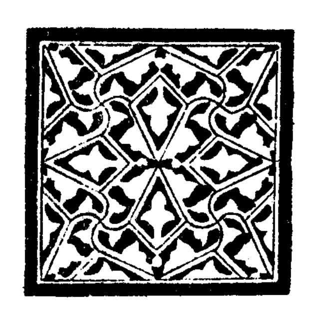
وقد انتشر الفن اليوناني في المنطقة العربية . والتقى بالروح العربية وحاول إخضاعها . وحاولت هي الأخرى التخلص منه . وكان تعبير الروح العربية عن نفسها في هذا الصراع تعبيراً عن معارضتها للروح اليونانية بوسائل يونانية . وكلما قوى شعور الروح العربية بذاتها بدات قليلا قليلا من وسائل التعبير . ولنا في ذلك أمثلة كثيرة ، فإن تاج العمود الكورنثي الذي يقوم على تجسيم ورقة الأكنتس واحترام مظهرها الطبيعي . بحيث تحتفظ كل ورقة بكيانها المستقل . عولج في المنطقة العربية بتخليص هذه الورقة من المظهر الطبيعي بتحويلها إلى شبكة من الخطوط والأشكال الزخرفية البحتة ، بحيث تملأ المسطحات كلها بطريقة غير عضوية . ثم أضيف إلى ورقة الأكنتس وحدات زخرفية آرمية هي ورق العنب وسعف النخل[2] .

وينطبق هذا الاتجاه على التماثيل الآدمية والحيوانية . وابتعادها بالتدريج في المنطقة العربية عن المطابقة العربية الحرفية للطبيعة

(١) د . عبد الرحمن بدوى ، اشپنجلر ص ١٠٢ .
(٢) المرجع السابق ص ١٣٤ .

المتمثلة فى الأسلوب الإغريقى ، والاتجاه بها نحو الأسلوب الهندسى والتجريد ، والتعميم بدلا من الفردية .

كل هذا يدل دلالة بالغة الأهمية ، على أن التأثير الهلينستى فى الفنون العربية لم ينفذ إلى الروح العربية ، وأن وحدة الأمة العربية أخذت طريقها فى الوضوح والكشف قبل ظهور الإسلام وانبثاق حضارة عربية اتسعت رقعتها بسرعة لا نظير لها فى التاريخ .



فلسفة الحضارة العربية

علينا أن نناقش فيما يلى موقف الفنان العربى من الكون الذى يحيط به ، وكيف انعكست هذه النظرة على كل ما أنتجه من فنون ، بحيث تتيح لنا هذه المواقف أن نحاول تحديد معالم النظرية الجمالية للفن العربى .

تفرد الحضارة :

المعروف أن الحضارة تنشأ ، كما ينشأ الكائن الحى وليدة محملة بجميع صفاتها وطابعها المميز . وفى خلال مراحل نموها تظهر شخصيتها شيئا فشيئا ، وتترك طابعها الذى لا يمحى على الفن الذى تستحدثه [1]

وإن الفروق والخلافات التى نلاحظها بين فنون الحضارات المختلفة ، لا تتعلق بأية فروق فى المقدرة التكنيكية ، وإنما ترجع هذه الهوة إلى خلاف فى الموقف والرغبة والقصد [2] . وهى أمور باطنية داخلة فى صميم الطبيعة البشرية ، لدرجة أننا نتخذ على أساسها معايير الحكم على سائر الأعمال الفنية . . وأن هذا الموقف والرغبة والقصد تخلق علاقات

---

(١) جون ديوى : الفن خبرة : ص ٥٥٣ .
(٢) هـ . ت . ا . هولم : تأملات .

وأنظمة وتقاليد تصبح جزءاً فى صميم الطبيعة[١] ، مثلها مثل العالم المادى سواء بسواء .

وبهذا المعنى لا تعد الطبيعة « خارجية » بل هى باطنة فنياً، ونحن بدورنا فيها ومنها . ولكن هناك طرقاً عديدة أو أساليب متنوعة للمشاركة فى الطبيعة ، وهذه الطرق أو الأساليب لا تميز الخبرات المنوعة لنفس الفرد فحسب ، بل هى تسم بطابعها أيضاً مواقف النزوع والحاجة والتحصيل التى تميز الحضارات فى جانبها الجماعى ، والأعمال الفنية إنما هى وسائل تنفذ عن طريقها ، بفضل ما تولده فينا من خيال وانفعالات ، إلى أشكال أخرى من الاتصال والمشاركة غير تلك التى نمتلكها بالعقل .

تصور المكان فى الحضارات العربية :

ولسنا فى حاجة إلى أن نثبت من جديد ، أن لكل حضارة نظرتها الخاصة إلى المكان ، والأقاليم العربية من قديم الزمان تتميز بالتنوع والوحدة .. ففيها منذ أقدم العصور المجتمعات الزراعية ومجتمعات الرعى — هذا التنوع هو الذى حقق وحدة فنية مركبة اكتملت اكتمالا عجيباً .

---

(١) چون ديوى : الفن خبرة ٥٥٧ .

وفى المجتمع الزراعى — فى مصر والشام والعراق — بخاصة تقوم اهتمامات الناس على ملكية الأرض أو استغلالها ، ومن ثم تكون نظرتهم إلى الوجود الذى يحيط بهم ، هى انعكاس لهذه الاهتمامات ، وهى تقسيم الأرض هندسياً إلى حصص، يختص كل فرد بحصة منها يزرعها ويستغلها هو وأولاده وأحفاده ، فهى أمله ومصدر حياته ورزقه .

فالإنسان الزراعى قد حُمِل على تصور المكان على أنه مستو يمكن تقسيمه إلى حصص . وقد استغل هذا المكان وفقاً لخطوط لقنته الشعور بالتوازى لأن خطوط الحرث فى الحقل الذى على شكل مستطيل هى بالضرورة خطوط متوازية ، حتى تكون على مسافات متساوية ، وهذه الهندسية العملية قد فرضت تصوراً للمكان خاصاً بالشعوب الزراعية[1] . هذه الهندسية الخاصة بالشعوب الزراعية ظلت مسيطرة على الفن ، فأدخلت العناصر الزخرفية أو التعبيرية ، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية داخل الأشكال الهندسية وارتبطت بها وفقدت الأشكال حرية الانتشار . . وبدهى أن هذا الاتجاه يدفع إلى تكييف الأشكال والعناصر تكييفاً خاصاً ، كما يؤدى إلى نوع من التكرار .

على أن المكان الحقيقى لا يقوم إلا على فكرة العمق ، فهو طول وعرض وعمق . . وكل مكان خلا من فكرة العمق أو لم تراع فيه

(١) رينيه ويج : مصر ملتقى الشرق والغرب ، ص ٤٠ .

فكرة العمق ، فهو مكان غير حقيقي[1]. والمكان هو الاتساع ، وهو الطبيعة ، والطبيعة ثابتة ذات صيغ رياضية . وتجربة الزراعة تجربة حية تستمد حيويتها من ملاحظته لحياة النبات ونموه يوماً بعد يوم . . وتجدد هذه الحياة واستمرارها ، وهذه الملاحظة التي استطاع الإنسان عن طريقها أن يصل إلى إدراك الوقائع والأحداث كما هي في حقيقتها ، أي بما هي عليه من حركة وحدوث يراعي فيه الزمان ، والزمان اتجاه ومصير .

وقد اقتضى وصول الإنسان إلى مرحلة الزراعة ترويضاً للطبيعة التي يعيش فيها . . ليتحقق له الانتفاع بالماء والأرض ، «ثم هو يلقى الحب ويرجو الثمار من الرب» . هذا الرجاء يتطلب ترويضاً للطبيعة الداخلية في نفس الإنسان ، وتنظيما خاصًّا للمجتمع . ومن هنا قامت حضارة الشرق القديم على أساس النظرة الكونية .

ولقد كانت النظرة الكونية عند الشعوب العربية القديمة غلابة . . فقي بلاد العراق استعملت الأقباء والقباب والعقود ، وبرع الناس في علوم الفلك . . وفي مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية تمثل الماء وأسماكه ونباتاته في أسفل الجدران ، وتنتهي بتمثيل السماء والنجوم في السقوف — كما أن الكثير من الرسوم المصرية القديمة ترمز إلى هذا التكامل بين الأرض والسماء في دائرة كاملة ، وهي بديل من الناحية

---

(١) د . عبد الرحمن بدوي : اشپنجلر ، ص ١١٠ .

الفكرية للقبة التى انتشرت فى العراق القديم ، ثم فى بيزنطة ، وامتدت وتطورت فى ظل الإسلام .

على أن حياة الزراع من جهة أخرى تقتضيها ملاحظة الطبيعة ملاحظة دقيقة فيتابعها فى حركتها مستشعراً الألفة والمحبة فى كل ما يحيط به من نبات وطير وحيوان ، وهذا بالتالى يقوده إلى النظرة الواقعية ، وهى فى صميمها تختلف عن النظرة الهندسية . . فإننا نلاحظ هذا فى بعض جوانب فنون الشرق العربى القديم . . حرصاً على الواقع العلمى للمخلوقات التى سجلها ، فكشف لنا فيها عن حقائق ودقائق تدل على مدى ما كان يتميز به من ملاحظة دقيقة وحساسية مرهفة . . وقد تطورت النظرة الواقعية داخل الأسلوب الهندسى ، ولم تصل قط إلى الحرفية الفردية ، كما نراها فى الفن الإغريقى مثلا .

وتتشابه المجتمعات الزراعية فى الوطن العربى من حيث فنونها التشكيلية ، كما نرى فى فنون العراق ومصر . . فنرى طراز الأشكال نفسه والتكرار نفسه وأهمية المحاور الرأسية والأفقية التى تسود المكان الموجه على هيئة مربعات ، والقوانين نفسها التى تحكم الخلق الفنى ، مما يؤيد نشأتها فى نفسانية جماعية صادرة عن طريقه فى الحياة[1] .

أما البيئة الثانية فى الوطن العربى القديم فهى البيئة الصحراوية التى

---

(١) رينيه ويج : مصر ملتقى الشرق والغرب ، ص ٤٢ .

نعرفها فى الجزيرة العربية وبادية الشام وصحراء مصر وشمال إفريقية، وهى بيئة ينتقل فيها الإنسان حرًّا طليقاً يسعى وراء الكلأ والماء ، فالمكان أمامه مفتوح ليست له حدود . . والطرقات التى يسير فيها متنقلا من مكان إلى آخر ، طرقات متعرجة تسير فى الوديان وتدور حول التلال ، كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم . . ولهذا كان الخط ، عند الشعوب الرحل سيالا « دواراً » يتخذ انحناءاته ومجراه إلى ما لا نهاية . . وأهل الصحراء يشبهون فى ذلك أهل البحار الذين لا يجدون أمامهم إلا الأمواج المتلاطمة . . ولذلك كانت الخطوط التى تعبر عن فنون هذه الشعوب ديناميكية متحركة تشبه حركة الموج الدائبة والدوامات فى إقبالها وارتدادها ، كما تشبه خطوط القواقع والأصداف والنباتات المائية والأخطبوط .

والعربى من أهل الوبر ينتقل فى بحر من الرمال لا يكاد يعرف له بداية ولا نهاية . . وهو يشعر شعوراً متسلطاً بالسماء وما فيها من نجوم وأفلاك تجرى لمستقر لها — يشعر بهذه القبة الزرقاء العظيمة التى تشمل الوجود كله . . يشعر بها فى نهاره متتبعاً حركة الشمس ، وفى ليله متتبعاً حركة النجوم التى تهديه سواء السبيل . . ولعل استعمال القباب على نطاق واسع فى الفن الإسلامى كان انعكاساً لهذا الإحساس الطاغى لقبة السماء .

والبرية وطن البدوى ، اعتاد على الحياة فيها وحيداً فصبغت روحه

بالوقار ، وملأت خياله بكائنات لا يراها ولكنه يخشاها ، وتصور البدوى أن سلطة كل كائن من هذه الكائنات كانت تمتد على مكان محدود من هذا الكون المترامى الأطراف . . مثل بئر وما حوله من فراغ ، أما البئر التالية والتى لا تبعد أكثر من مسيرة يوم واحد ، فإنه كان تحت سلطان إله آخر لقبيلة أخرى[1] ، وهذا يعنى أنه على الرغم من إحساسه باتساع الصحراء التى لا يرى نهاية امتدادها ، فإنه يشعر شعوراً باطنيًّا بأنها مقسمة إلى مناطق وحدود غير ملموسة، ولكنها دائمة الحياة فى نفسه ، ويعمل حسابها ويتصرف بمقتضى هذا الإحساس .

ولعل حياة الصحراء القاسية التى يحياها . . علمته الصبر وترويض النفس والإيمان بالقضاء والقدر ، والأخذ بمبادئ الأخلاق والعدل .

وهناك تصور كلِّىٌّ آخر للوجود ، للزمان والمكان ، مرتبطة بإدراك الله سبحانه وتعالى فى العقيدة الإسلامية .

فالوجود وجودان : وجود الأبد . . ووجود الزمان . . ووجود الأبد لا نتصور فيه الحركة ، ووجود الزمان لا نتصوره بغير الحركة . . وإذا ثبت أحد الموجودين ثبوتاً لا شك فيه ، فالوجود الأبدى هو الثابت عقلا ، وهو الذى يقبل التصور بغير إحالة فى الذهن والخيال ، لأننا نذهب لنفرض أولا الوجود فنقع فى الإحالة ، وكذلك نقع فى الإحالة حين

---

(١) هنرى برستد : انتصار الحضارة ، ص ١٥٥ .

نذهب لنفرض له آخر . أو عمقاً أو امتداداً على نحو من الأنحاء . ولكننا لا نقع فى إحالة ما إذا تصورنا الأبد بغير ابتداء ولا انتهاء ولا كيف ولا قياس على شيء من الأشياء . . وهكذا يؤمن المسلم بوجود الإله[1] .

« قل هو الله أحد ، الله الصمد، لم يلد ، ولم يولد ، ولم يكن له كفواً أحد » — « هو الأول والآخر ، والظاهر والباطن ، وهو بكل شيء عليم » .

هذا التصور الصوفى للزمان والمكان تصور مطلق بغير حدود ، امتزج فى ضمير الفنان المسلم مع تصوره للمكان الذى يعيش فيه ويحيط به ، فكانت ثمرته تلك النظرة الكونية المكنونة ، وذلك التوقان الذى نلاحظه فى أعماله الفنية وفى صيغه المختلفة التى عالج بها كل ما أنتجه من أعمال فنية ، سواء فى العمارة أم الفنون الزخرفية .

المحاكاة واللامحاكاة :

لعل من أبرز الظواهر المميزة للفنون فى كل حضارة من الحضارات ، الاتجاه إلى المحاكاة أو البعد عنها — والميل إلى المحاكاة أو البعد عنها ، هى صفة طبيعية تتميز بها روح الحضارة التى تعبر عن نفسها .

والفن الإغريقى فى مقدمة الحضارات الكبرى التى اعتمدت على المحاكاة ، وبخاصة محاكاة الجسم الإنسانى ، وصولا إلى تحقيق مثالية

(١) عباس محمود العقاد : الفلسفة القرآنية ، ص ١٢٦ .

الحضارة التى تعتبر الإنسان مقياساً لكل شىء . . وكان عصر النهضة فى أوربا استمراراً لهذه الفكرة فى صياغة جديدة تتناسب والعقيدة المسيحية من جهة والنظام الاجتماعى الإقطاعى والرأسمالى من جهة أخرى. ويقول السير وليام أوربن فى كتابه Out Line of Art : كان لتطور التيار الأساسى فى فن التصوير الأوربى فى الفترة بين چيوتو وآخر القرن التاسع عشر تطور نحو استكمال التعبير من مظاهر الأشكال الطبيعية [١]

وتقوم فكرة المحاكاة على أساس أن الطبيعة كائن ثابت جامد ، كل عنصر فيها كامل فى نفسه . . ومن ثم أصبحت لغة الفن فى ظل المحاكاة هى نقل الطبيعة وتجسيمها وصولا إلى أكمل صورها المادية . . وتقتضى هذه المثالية أن يدرك الفنان المكان على أنه حيز متسع يسمح بالحياة . ويتضح هذا المعنى فيما يقوله « جون ديوى » إن الفنون التشكيلية تبرز الجوانب المكانية باعتبارها مجالا للحركة والنشاط مع نقل صميم ماهية الحجم وقيام المسافات بين الأشياء ، تحقيقاً لإبراز كيان هذه الأشياء فى الفراغ [٢] . هذه النظرية التى شرحها « ديوى » فى بضع عشرة صفحة — إنما تؤكد وجهة النظر العقلية التى ترى أن الفن يقوم على المحاكاة بأكمل معانيها ، للحد الذى يقول فيه « ديوى » إن كل انعدام للحيز إنما هو إنكار للحياة نفسها .

---

(١) حامد سعيد : ثلاث محاضرات فى الفن .
(٢) چون ديوى : الفن خبرة ، ص ٣٤٨ وما بعدها .

ويلاحظ أن هذه المثالية المرتبطة بالمحاكاة نَمَتْ فى الفن الأوربى وحده ، حيث تزايدت العناية بالمنظور فى الحجم واللون ، وأصبح الفن يعبر عن إحساسات فردية ، بينما الفنون الكبيرة قبل هذا المكان محيطها ما وراء الفرد . . وكما سبق أن أوضحنا — تختلف نظرة الفنان إلى الطبيعة طبقاً لمثالية الحضارة التى ينتمى إليها . . وفى هذا يقول الدكتور زكى نجيب محمود ، محدداً للوقفات المختلفة التى يقفها الفنان إزاء الطبيعة : إن الصورة إما أن تكون مشيرة إلى شىء فى الطبيعة الخارجية . . كأن نرسم منظراً طبيعياً أو فرداً من الناس أو جماعة منهم ، وما إلى ذلك من كائنات . . أو تكون الصورة مشيرة إلى شىء فى طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر فى مجرى الشعور أو صلتها باللاشعور . . أو تكون الصورة كياناً مستقلا بنفسه مكتفياً بذاته . . فلا هو يشير إلى شىء بعينه فى الطبيعة أو فى الطبيعة الداخلية . . وهنا يكون ارتكاز العمل الفنى على تكوينه البحت . وفى الحالة الأولى والثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفنى نفسه . . فهو فى الحالة الأولى يحاكى جزءاً من العالم الخارجى . . وفى الحالة الثانية يحاكى جزءاً من العالم الداخلى . . وقد تسمى هذه الحالة الثانية تعبيراً على أساس أن الفنان يعبر فيها عن نفسه أساساً . . أى أنه يخرج شيئاً مما فى نفسه على أى نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسى فى الرائى يشبه حالته . . أما فى الحالة الثالثة ، فالأمر مختلف تماماً ، لأن الفنان هنا لا يحاكى

شيئاً على الإطلاق ، بل هو يخلق تكوينه الفنى خلقاً عديم الأشباه فى كائنات العالم بأسرها[١] .

وفى هذا المعنى يقول « هربرت ريد » مقسماً النشاط الفنى الإنسانى إلى أنماط مختلفة لذية وتعبيرية وغرضية إن الفن العضوى الحيرى الحسى هو فن الأحاسيس، فن يغتبط بالنشاط ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأساسية ، أو ما نسميه العوامل المميزة له عن غيره ، ويضاده فى الأسلوب الفن المجرد الذى لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية بل يميل إلى مسخها إرضاء لدافع آخر قد يكون دينياً أو رمزياً أو عقلياً، وقد يكون دافعاً لا شعورياً فقط[٢] .

وفى هذا المعنى نفسه يقول ريد مرة آخرى : هناك طريقتان متميزتان للتعبير ، الطريقة العضوية والطريقة الهندسية . ويقال إن هاتين الطريقتين المتعارضتين تفرضهما البيئات المختلفة . فعندما تكون القوى الطبيعية عدائية ، كما هو الحال فى المناطق المتجمدة والصحارى الاستوائية ، يتخذ الفن شكل الهروب ، لا من فيضان الحياة نفسها ، ولكن من أى شيء يرمز لها ، فالمنحنى العضوى لكى نصل به إلى أبسط عناصره يعتبر قاسياً، لهذا يهندس الفنان كل شيء ، ويجعل كل شيء مخالفاً للطبيعة بقدر الإمكان، ولكن العمل الفنى يجب أن يكون فعالا ،

---

(١) د . زكى نجيب محمود : فلسفة وفن .

(٢) هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ص ٢٣ .

يجذب انتباه الناظر ويحركه ويؤثر فيه، لهذا فإن هندسة هذا الفن المجرد تكون آلية ولكنها تتحرك، أما الفن العضوى فإنه يأخذ المنحنى الطبيعى ويزيد من حيويته : إنه فن الشواطئ الدفيئة والأراضى المثمرة، إنه فن التمتع بالحياة، فالنباتات والحيوانات والمخلوقات البشرية كلها ترسم بعناية محببة[1]. ومع اختلاف وجهة النظر فى التعبير عن الوجود، يظل الدافع الجمالى ثابتاً فى أساسه خلال هذا الطوفان الجارف من القوى وتضارب الأهداف، مثله فى ذلك كمثل الدافع الجنسى، له تلك الصور المختلفة سواء أكانت لذية أم تعبيرية أم غرضية، وتسود واحدة منها تارة وتسود الثانية تارة أخرى عصوراً كاملة؛ بيد أن هذه الصور للدافع الجمالى ترجع إلى حقيقة واحدة، لأن ماهية الفن وليدة قدرة دائبة فى الإنسان نفسه لا تهن، أو هى طابع معين ينطبع به الإحساس يدفع الإنسان إلى تشكيل الأشياء فى صور أو رموز تكون جميلة عند ما تتخذ شكلا متناسقاً وإيقاعاً[2].

التقليد والتزيين :

ويعبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير، وعن اللامحاكاة بالتزيين. ويقول اشپنجلر إن كل فن لغة للتعبير، وهذا التعبير قد يتجه

---

(١) هربرت ريد : معنى الفن، الفقرة ٣٢.

(٢) هربرت ريد : الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب، ٦٩.

إلى الذات وقد يتجه إلى الغير . هذا التعبير إما أن يكون تقليداً أو تزييناً . والدافع للتقليد هو وجود الغير، مما يضطر الذات إلى المشاركة فى تطور حياة هذا الغير المجاور ، أما التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق. والتقليد يساير الحياة ويتابع الحركة ففيه طابع الزمان . أما التزيين فقد خلا من الزمان نهائياً لأنه خلا من الحياة ، واستحال إلى امتـــداد وثبات . لهذا كان لكل تقليد بدء ونهاية ، لأنه يجرى مع الزمان ، بينما التزيين لا يعرف غير البقـــاء والاستمرار [١] .

أما ديوى فيقول : إذا كانت العلاقة بين التزيينى والتعبيرى قد بقيت مثار جدل طويل ، فربما كان فى الإمكان حل هذه المشكلة بالنظر إليها فى سياق التكامل القائم بين المادة والصورة، والعنصر التعبيرى يميل إلى جانب المعنى ، بينما يميل العنصر التزيينى إلى جانب الحس ، والواقع أن لدى العينين تعطشاً للضوء واللون ، وعندما يتم إشباع الحاجة ، فهنالك لا بد أن يتحقق نوع خاص من الرضا ، ومن بين الأشياء التى تشبع هذه الحاجة : الأوراق الملصقة على الجدران ، والسجاجيد وقماش الفرش ، والتلاعب العجيب للألوان المتغيرة فى المساء والأزهار والزخارف العربية ، والألوان الزاهية إنما تؤدى دوراً مماثلا فى فن التصوير . . . وحقيقة الأمر أن ما قد يكون صورة فى إحدى المناسبات قد يكون مادة

(١) اشپنجلر : د . عبد الرحمن بدوى ، ص ١٢٣ .

فى مناسبات أخرى ، والعكس بالعكس . فاللون الذى يعد مادة بالنسبة إلى القوة التعبيرية لبعض الكيفيات والقيم ، يصبح صورة عند ما يستخدم لكى ينقل إلينا معانى اللطافة والتألق والانشراح . ويستطرد ديوى ليؤكد أنه لا يمكن فصل التزيين عن التعبير ، وأن الفارق بينهما هو مجرد فارق بين نبرة التأكيد : إلا أن تكون زينة فارغة ؛ ثم يقول : وحينما يتم انتقال الموضوعات من وساطة حضارية إلى وساطة حضارية أخرى فإن الطابع التزييني المميز لتلك الموضوعات لا بد من أن يكتسب قيمة جديدة . فلو نظرنا مثلا إلى السجاجيد والأوانى الشرقية لوجدنا أن نماذجها كانت تنطوى فى الأصل على قيمة دينية أو سياسية بوصفها رموزاً قبلية — تعبر عنها أشكال تزيينية شبه هندسية . ولكن المتأمل لهذه الموضوعات من أهل الغرب أعجز من أن يفطن إلى مثل هذه القيمة ، فإنها قد تثير لدينا فى بعض الأحيان إحساساً كاذباً بوجود انفصال بين العنصر التزييني والعنصر التعبيرى ، وكأن العناصر المحلية لم تكن سوى مجرد وساطة استطعنا عن طريقها أن ندفع حق الدخول ، وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفنى حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً[1] .

---

(١) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٢١٠ ، ٢١٥ ، ٢١٨ .

خلاصة الرأى :

ونخلص من هذا العرض ، إلى أن المحاكاة واللامحاكاة ، والتقليدى والتزيينى : والعضوى والهندسى ، إنما كلها تعبيرات عن نمطين أساسيين من أنماط التعبير الإنسانى ، مرتبطة أشد الارتباط بموقف الفنان ومجتمعه إزاء البيئة التى يعيش فيها . . وأن لكل من هذين النمطين قيمته الفنية العالية ، ولا نظن أن لأحدهما ميزة على الآخر . . ومع ذلك فإن الاتجاه المعاصر لتقدير الفن يقلل من قيمة العمل الفنى الذى يعتمد على المحاكاة . . إذ ليست هناك مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح مفهوم الفن القديم الذى يقوم على المحاكاة اطراحاً تاماً . . ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى الجديد . . هو ألا ننظر إلى الصورة على أنها صورة لشىء مما يتبدى للعين — هذا الرأى الذى يقوم عليه تقدير الفن المعاصر قد اتجه إليه أفلاطون . . حيث قال : إن جمال الأشكال ليس كما يظن معظم الناس جمال الجسوم الحية ، أو جمال الصور . . لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال . . ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء . . المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً نصوغه بالمخرطة والمسطرة . . فعندئذ لا يكون الحال — كما هى الحال فى بقية الأشكال — جمالا نسبياً ، بل هو جمال ثابت مطلق [١] .

(١) د . زكى نجيب محمود : فلسفة وفن .

ويقودنا رأى أفلاطون كما يقودنا الرأى فى الفن المعاصر إلى إدراك نوعين من الفن : نوع يقوم على المحاكاة يهدف إلى تجسيم الأشياء ومحاكاتها وتوزيع العناصر فى الفراغ فى ضوء قوانين المنظور والظل والنور . . ويقدم لنا نماذج للأشياء التى تحيط بنا . . والجمال فى هذا الضرب من الفن جمال فردى نسبي . أما النوع الآخر من الفن فيُسقطُ المحاكاة ناظراً إلى الوجود الخارجى ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس حيث الجوهر الباطن . . وبدهى أننا لا نجد هذين النوعين دائماً فى أنقى صورهما، وكثيراً ما نرى تقارباً أو تباعداً بين النظرتين طبقاً لطبيعة الحضارة وظروفها الاقتصادية والاجتماعية .

والفنون العربية — فى جملتها — لا تقوم على المحاكاة . . لأنها ترتبط بتصور العربى للمكان بيئيًّا وروحيًّا . . ينظر العربى إلى الأشياء نظرة تمسها مسًّا مباشراً يهز الوجدان، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذى هو من وظائف العقل المنطقى الصرف . . إنه ينظر إلى الوجود يغمره إحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بظواهر الأشياء والإيمان بالقضاء والقدر وما يستلزمه ذلك من الصبر والرجاء والصدق . . ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربى قبل الإسلام وبعده هو التجريد المطلق وصولا إلى عناصر ليست لها أشباه « ويخلق ما لا تعلمون » .

ومهما يكن من شىء . . فقد أجمع الباحثون والفلاسفة والنقاد ، على أن لكل حضارة نظرتها الخاصة التى تنعكس فى فنونها ، وأنه قد

يكون من المتعذر إدراك المدلول الثقافى لفن حضارة معينة لأفراد ينتمون الى حضارة أخرى ، طالما ظلوا بعيدين عن روح هذه الحضارة . . وأن المعيار الثابت لتذوق أى فن من الفنون مهما تختلف معاييره الثقافية هو الشكل المطلق والصياغة بما تشتمل عليه من تناغم ووحدة وإيقاع فى الخط واللون والكتلة وملامس السطوح .



المعايير التي يقوم عليها الفن الإسلامى

أوضحنا فى الدراسات السابقة أن الفن الإسلامى لم يستهدف محاكاة الطبيعة عند معالجة الموضوعات الفنية فى مشروعاته المختلفة ، بسبب طبيعة كامنة فى العربى تهديه إلى تحديد وضعه فى هذا الكون العظيم ، كما أن بيئته سواء أكانت صحراوية أم زراعية جعلت لصياغته الفنية ملامح مميزة .

وسنحاول أن نتناول بالدراسة الخصائص والمعايير التى أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة .

كراهية تصوير الكائنات الحية :

كان رسم الكائنات الحية شائعاً فى الوطن العربى قبل الإسلام . وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقاً للظروف المختلفة التى تكون سائدة . ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقى والرومانى ثم فى عصر النهضة فى أوربا ، لاختلاف أساسى فى الهدف والغاية الاجتماعية من الفن ، بل إن الأقاليم العربية فى فترة النفوذ

الإغريقى ، حرصت على التخلص من سيطرة الفن الإغريقى والابتعاد عن أساليبه فى تصوير الكائنات الحية والعناصر النباتية . ويؤكد هذا الرأى الأساتذة ل. برهير L. Bréhier ، ه. تراس H. Terrasse ، نيلسن Nielsen ، لامانس Lammans ، حيث يجمعون على القول بأن الآثار فى الشرق الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالى ثلاثة قرون تنبئ عن ثورة على الروح الإغريقى فى الفن ، وتثبت أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلينى فى آسيا الصغرى والشام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان ، وعن العناية بتصوير الأجسام واحترام أصول التشريح ، وانصرفت إلى الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية ، فندرت صناعة التماثيل المخروطة (المجسمة) ورجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب الفنية التى ازدهرت فيه على يد الآشوريين والحيثيين ، ويعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من سلسلة تطور الفن فى الشرق الأدنى . وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية[1] .

وأشرق الإسلام بنوره على العالم . وقضى على عبادة الأصنام . وما يتصل بها من عبادات . وكانت أبرز وسائل العقيدة الجديدة تحطيم

(١) د . زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٣٨ حيث أورد المؤلف ثبتاً بأسماء المراجع التى تقول بهذا الرأى .

هذه الأصنام وإزالتها ، إلى جانب العقيدة الوحدوية الربانية ، ومن ثم نشأت كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضى البغيض ، وهذا الشرك بالله الواحد القهار ، ممثلا فى هذه الأصنام .

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية ، فإن بعض الأحاديث النبوية جاءت بأن تصوير الكائنات الحية حرام شديد التحريم .

وقد استقر رأى الكثيرين من المفسرين والفقهاء على أن القصد من هذا التحريم هو إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام التى كانت سائدة عند كثير من القبائل العربية ، ولا يكون حراماً إذا قصد به الزينة المباحة . وقد أورد الدكتور زكى محمد حسن أوفى دراسة لهذه القضية ، سجل فيها وجهات النظر المختلفة ، نجدها فى كتاب التصوير عند العرب للمرحوم تيمور [١] ومن المستشرقين والعلماء المعاصرين من يعارض نظرية التحريم أصلا ، ومن هؤلاء الأستاذ كريزويل [٢] ، والأب لامانس [٣] ، والأستاذ أرنولد [٤] Arnold.

أما العلماء ، ورجال الدين العرب المعاصرون فإنهم يبيحون التصوير

---

(١) د . زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١١٧ .

(٢) كريزويل : العمارة الإسلامية المبكرة جـ ١ ص ٢٦٩ .

(٣) هـ . لامانس : المجلة الآسيوية مجلد سنة ١٩١٥ ص ٢٣٩ .

(٤) أرنولد : التصوير فى الإسلام ص ٧ .

ما دام لا يصرف المسلمين عن العقيدة أو العمل . وفى ذلك يقول الإمام الشيخ محمد عبده : « وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد التحقق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل »[١] .

أما المرحوم الشيخ محمود شلتوت شيخ الجامع الأزهر الأسبق فيقول فى مقدمة كتبها للمعرض الفنى الرابع لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤ وفيه رسوم الكائنات الحية : فبينما ترى الريشة تمشى على الأرض مصورة معبرة ، إذ بها تحلق فى السماء وما فيها من آيات وإبداع . إذ تراها تصور لك المطر الهاطل الذى يقدم الحياة لشجر نام وحيوان يحقق لنا المنافع « ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » ثم تراها تخط خطوط الليل ثم تفسح لصور النهار أن ينبلج على صفحاتها وأن يرينا معالم الأشياء ، وتحلق الريشة مع ما خلق الله سبحانه وتعالى من الشمس والقمر ، والجبال والمعالم والسيل والأنهار ، وكأنى بهذه المناظر الإلهية حين أراها فى معارضنا تحدد لنا الكون ، سماءه وأرضه ، وشمسه وقمره ، ليله ونهاره وجباله وبحاره وأنهاره ، تحمل لنا آيات واضحة فى الحلال والجمال ، ثم تروح بنا بعد ذلك كله إلى آثار العقول الحية الناضجة تبنى لنا وتعمر ، وكأنى بهذا يحلق بنا فى سماء الدنيا ويمشى

---

(١) الشيخ محمد عبده : فتوى عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها ، الفنون الجميلة : لأحمد يوسف .

بنا فى حياة بهيجة سارة ، ثم تذكرنا بما أعد الله للعاملين .

وهناك رأى غريب قاله الأستاذ ڤييت[١] وهو أن فزع المسلمين من التصوير مرده إلى اعتقادهم أن للصور قوى سحرية ، وأن الشعوب السامية كلها تخشى الصور ، وهذا رأى لا يخضع لأى منطق ، تاريخى أو علمى — والعقيدة الإسلامية السمحة تعلو فوق هذه الخرافات .

ونخرج من هذه الأقوال بأن العقيدة الإسلامية السمحة لم تحرم عمل الصور إذا كان الغرض منها الزينة المباحة أو إقرار حقيقة علمية أو شرعية . ودليل ذلك ما خلفه المسلمون فى جميع أرجاء الوطن الإسلامى من آثار تزخر برسوم الكائنات الحية التى بعدت عن المحاكاة بعداً واضحاً ، إلا ما كان منها فى كتب العلم ، استمراراً للتقاليد نفسها التى سادت هذه المنطقة قبل الإسلام بقرون طويلة ، ويهمنا أن ننوه بأن زخارف المساجد والمصاحف قد خلت تماماً من رسوم هـذه الكائنات .

على أن العقيدة الإسلامية وما قام على أساسها من فلسفة وتصوف وعلم ، كانت مؤثرة بطريقة حاسمة فى أشكال الفن التى سادت العالم الإسلامى من أقصاه إلى أقصاه[١] . ويهمنا أن نسجل بعض الجوانب

---

(١) ڤييت وهوتكير : مساجد القاهرة ، ص ١٧١ .

التى تستمد منها طبيعة هذا التأثير حيث تبرز عظمة الله سبحانه وتعالى وضآلة الإنسان فى هذا الكون العظيم ، وحاجته إلى النجاة بالعمل الصالح والأخلاق الفاضلة ، وحث الإنسان على التفكير والعمل والدأب ليعيش سعيداً فى دنياه وآخرته . وسنضرب لذلك بعض الأمثلة المستمدة من كتاب الله[1] .

١ – الإيمان المطلق بعظمة الله سبحانه وتعالى :

« هو الأول والآخر والظاهر والباطن ، وهو بكل شىء عليم » .

« ليس كمثله شىء وهو السميع البصير » .

« كل شىء هالك إلا وجهه ، له الحكم وإليه ترجعون » .

٢ – ضعف الإنسان وحاجته إلى النجاة :

« ما أصابك من حسنة فمن الله » .

« وخلق الإنسان ضعيفاً » .

« أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم فى بروج مشيدة » .

---

(١) أرنست كونل : الفن الإسلامى ص ١ ؛ ريتشارد إتينجهوزن : نبيه فارس ، تراث العرب ص ٢٥٤ .

٣ — إن الله هو الخالق البارئ المصور .

« هو الله الخالق البارئ المصور ، له الأسماء الحسنى ، يسبح له ما فى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم » .

« هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء ، لا إله إلا هو العزيز الحكيم » .

« خلق السموات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم » .

٤ — الجمال والزينة — هو موضوع الفن :

« ولكم فيها جمال حين تُريحون وحين تسرحون » .

« قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق » .

« يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد » .

٥ — الحث على العلم :

« وقل رب زدنى علماً » . .

« يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » .

« وقدّرهُ منازل لتعلموا عدد السنين والحساب » .

« قل انظروا ماذا فى السموات والأرض » .

٦ — الحث على العمل :

« وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسولُه والمؤمنون » .

« فإذا قضيت الصلاة فانتشروا فى الأرض وابتغوا من فضل الله » .

أما ميدان الفلسفة الإسلامية فمع أنها عالجت المسائل الدينية إلا أنها اتبعت فى هذه المعالجة منهج العقل والمنطق — ولنا فى الكندى والفارابى أمثلة للنظرة العقلية التحليلية التى امتاز بها الباحث المسلم عند ما يتناول موضوعاً يحتاج إلى هذا الضرب من التفكير والبحث . وبفضل هذه السماحة فى العقيدة نبغ العرب فى الطب والكيمياء والفلك والهندسة والجبر . . . .

وإلى جانب الفلسفة القائمة على العقل والمنطق نرى التصوف يقوم على الوجدان النقى ، الذى يستهدف الفناء فى الحق والنور الإلهى . على أننا ينبغى أن ننبه إلى أن العقيدة الإسلامية السمحة عند ما فتحت للمسلم أبواب الحياة الروحية ، حرمت عليه أن يوصد بيديه أبواب الحياة الدنيوية . فالحياة الروحية فى الإسلام تجرى على سنن القصد الصالح للحياة البشرية ، لا استغراق فى الجسد ، ولا انقطاع عنه فى سبيل الآخرة ، قوام بين هذا وذاك[١] .

---

(١) العقاد : الفلسفة القرآنية ، ص ٢٠٤ .

« يأيها الذين آمنوا لا تحرّموا طيبات ما أحل الله لكم ، ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين »

« وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ، ولا تنس نصيبك من الدنيا » .

هذه بعض ملامح العقيدة الإسلامية ، وهى ملامح أثرت فى النشاط الفنى وعاونته على أن يأخذ وجهته التى اتجه إليها . وأن يكتسب تلك الشخصية الفريدة التى تميز الفن الإسلامى عن فنون الحضارات الأخرى . ومن الملامح التى تميز الفن الإسلامى ما يأتى :

مخالفة الطبيعة : ومخالفة الطبيعة تأكيد لمدلول اللامحاكاة ، والتى سبق أن أوضحنا أنها هى الاتجاه الذى كان سائداً فى الأقاليم العربية قبل الإسلام . ويقول الدكتور بشر فارس : إن خروج التصوير الإسلامى على أصول الهيئة البشرية ، إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع ، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق ، كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم فلاسفة اليونان ، وأهل الفن والأدب فى إيطاليا الناهضة ، أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية ، ومجـــدوا العرى الوضاح فى مصوراتهم ومنحوتاتهم ، فجاء الإنسان معهم جميعاً مقياس الأشياء كلها كما قال « برثاغورث » ، ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط[1] .

ويقول ڤييت : غدا الفن الإسلامى فى مظاهره السائدة ، لا يهتم

---

(١) د . بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، ص ١٩ .

أصلا بنقل الحياة ، إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية[١] .

والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكى يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية ، يعيد تركيبها من جديد فى صياغة طروبة عذبة . وهو لا يفكر فى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه ، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامى فى ذلك بعض حركات الفن المعاصر ، فالفن التكعيبى مثلا يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية ، ومن زعماء هذه المدرسة « بيكاسو » و « براك » وكذلك الفن الوحشى الذى يقوم على تخليع وتبسيط الشكل الطبيعى إلى أقصى حد ممكن وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون ، ومن زعماء هذا الاتجاه ماتيس الذى تأثر كثيراً بالفن العربى فى مراكش ، كما تأثر بالفن اليابانى .

والفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التى استشعرها فى نفسه تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة ، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية . والفنان المسلم يقدم لنا فى رقة وأناقة وعذوبة صياغته الجديدة . أما الفنان المعاصر فكثيراً ما يقدم لنا أشكالا مشوهة لا تحقق الاستمتاع الجمالى واستشعار العذوبة التى نلمسها فى الفن الإسلامى .

---

(١) جاستون ڤييت : مجلة المشرق ، المجلد ٣٤ سنة ٣٦ ص ٤٨١ — ٤٩٦ .

تصوير المحال : وأن مخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدى ، حتما ، وبخاصة بالنسبة للفنان المسلم الذى يهوى الاستطراد ، إلى خلق أشكال جديدة لا نظير لها فى الطبيعة إطلاقاً ، وهنا نجد ارتباطاً واضحاً بين الأسطورة الشعبية وبين فنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية . ويبدو أن الفنان – مستعيناً بخياله الخصيب – عالج هذه العناصر الحيوانية على أساس أنه من الممكن أن تكون كذلك ، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلا ، وهو فى هذا يسير على هدى الآية القرآنية الكريمة « ويخلق ما لا تعلمون » .

وإذا تتبعنا قصص ألف ليلة وليلة وهى تمثل المثالية والخيال الشعبى ، نجد نماذج كثيرة للأشكال التى تقع فى دائرة المحال ، كالطيور ذات الوجوه الآدمية والخيل المجنحة ، ورجال من النحاس ، والحيوانات التى تتكلم ، وانتقال الصور الآدمية إلى صورة حيوانية ، ومن الواضح أن قصص ألف ليلة وليلة ترمز إلى مثالية خاصة هى الإحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بالظواهر ، بهرج الحياة ، وعجائب المخلوقات ، وحكم القدر ، وتقلب الحال . ونجد أمثلة كثيرة فى الفن التشكيلى الإسلامى للطيور والحيوانات المركبة من الأشكال الخرافية لا نظير لها فى الطبيعة ، وربما نجد نماذج من هذا الأسلوب ، الذى يعمد إلى عمل تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من حيوانات مختلفة أو صورة الإنسان ، فى الفنون القديمة فى مصر والعراق القديم وغيره من البلاد ، على أن هناك

نوعاً من التركيب والاستطراد ربما لا نجد له نظيراً فى غير الفن الإسلامى ، الذى جعل أطراف الحيوان أو الطيور على شكل تفريعات وأوراق نباتية .

وعندما يطل الفنان المسلم من نافذة خياله على هذا العالم الموهوم ، فإنه يعالج موضوعاته معالجة المنظرف الذى يغوص باحثاً عن أشكال جديدة لطيفة تبعث المسرة وتثير الخيال ، ذاكراً قوله تعالى : « ويزيد فى الخلق ما يشاء » .

تحويل الخسيس إلى نفيس :

ومن المسلمات فى العقيدة الإسلامية العزوف عن الاستغراق فى بهرج الحياة باعتبارها عرضاً زائلا ، وما عند الله خير وأبقى ، وكان هذا الاتجاه واضحاً إلى الحد الذى حرّمت فيه بعض المذاهب الإسلامية لبس الذهب والحرير على الرجال . وهو اتجاه إنسانى اشتراكى يستهدف الانصراف عن الترف بكل مظاهره ، والمعروف أن الترف آفة الحضارة لأنه يصرف الإنسان عن بذل الجهد وعن الصلابة والقوة . ولقد ضرب الخلفاء الراشدون فى حياتهم الخاصة والعامة أروع الأمثلة للتقشف والتوسط فى كل أمور الحياة .

على أن ازدهار الحضارة الإسلامية والثراء الذى وصل إليه الخلفاء فى العصور الإسلامية التالية للعصر الأول ، والظروف السياسية والاجتماعية

التى كانت تحيط بالحاكم المسلم ، وميل النفس بطبيعتها إلى الاستمتاع بكل ما هو ثمين كالملابس الفاخرة والأثاث والرياش الثمينة والمساكن وغيرها ، جعل من الضرورى وضع حل يحقق المواءمة والتوازن بين اتجاه العقيدة ، وإمكانيات المجتمع الاقتصادية .

وكانت مسئولية الفنان أن يحقق مطالب المجتمع التى يستشعرها هو أيضاً فى أعماق نفسه ، وقد استطاع الفنان العربى الوصول إلى حلول ابتكارية حقق بها التوازن بين هذه المبادئ وبين الثراء العظيم الذى يعيش فيه الخلفاء والأمراء ، فأنتج الخزف ذا البريق المعدنى وهو خزف يرسم عليه ويلون بعد الحرقة الأولى بالأكاسيد المعدنية ثم يحرق ثانية فى درجة حرارة تبلغ حوالى من ٦٠٠ إلى ٨٠٠ درجة فهرنهيت، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ، ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف ذهبياً أو بنياً أو أحمر أو أخضر أو زيتونياً ، وقد كانت هذه الأوانى الفاخرة تستعمل كبديل لأوانى الذهب والفضة ، ويعتبر هذا النوع من الخزف من أرقى الأنواع وأجملها .

ومن أمثلة الحلول الابتكارية التى توصل إليها الفنان العربى فى تحقيق هذه المثالية زخرفة المحراب المصنوع بخامات الخشب أو الصلصال المزجج ، أو الجص ، وهى أرخص الخامات . وكان فى استطاعة

المسلمين – وبخاصة فى فترات الازدهار ، حيث كانت تتدفق عليهم الأموال من كل مكان ، نتيجة ازدهار الاقتصاد العربى – أن يستعملوا فى زخرفة المحاريب الذهب والفضة مع ترصيعها بالأحجار الكريمة ، ولكن الفنان المسلم تمكن من أن يجعل هذه الخامات الرخيصة التى استعملها بما أضفاه عليها من زخارف رائعة تناظر وتوازى فى جمالها وبهائها أغلى وأثمن الخامات بما أضافه إليها من زخارف دقيقة ، وبالمزاوجة بين الخامات للوصول إلى أعلى نتيجة جمالية ممكنة . ولدينا محاريب خزفية وخشبية وجصية ورخامية من أنفس المحاريب التى يمكن أن يتوصل إليها الإنسان .

وقد خلفت الحضارة الإسلامية نماذج عظيمة القيمة من التحف والأثاث المعدنى – وبخاصة من البرونز المكفت والمشغول بالزخارف الدقيقة التى تبلغ حد الإعجاز ، مما يدل على ما وصل إليه الفنان العربى من قدرات ابتكارية ومهارة وصبر وحبه لعمله ، مما يجعلنا نضعه فى أرقى المستويات الفنية العالمية على مدى التاريخ البشرى .

الانصراف عن التجسيم والبروز :

والملاحظ أيضاً أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنتج فيها من أعمال، لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربية ، ولكنها تبحث عن عمق

آخر تختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى ، هذا العمق الذى نتمثله فى قصص ألف ليلة وليلة ، حيث نرى مجموعة من القصص كل منها فى داخل الأخرى ، كما نلاحظ ذلك فى زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية ، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى فى داخلها ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة ، بما يوحى للرائى أنه ينتقل من مستوى فكرى إلى مستوى فكرى آخر[١] .

والفنان العربى فى انصرافه عن تجسيم الأشياء ، والتجسيم المبالغ أو الوثيق ، تراه يقنع بأن يومض إلى النتوء والصورة التى فيها عرى لا يتمادى فى إبراز ملامحها ، نبرة ولا وثبة ولا خرجة . فما كل هذه على التحقيق ، سوى إضافات واهية خارجية ، إنما هى مخايل « زينة » تلحق بفضول كون يحيط به الباطل[٢] .

ويقول ڤييت إن الفنان المسلم ينصرف عادة عن النقش والحفر إلى التزويق السطحى الخالى من النتوء أو البروز[٣] .

وفى رأيى أن ما كتبه الباحثون فى الفن الإسلامى عن تغطية جميع

---

(١) أبوصالح الألفى : تاريخ الفن العام ص ٢٠٥ .

(٢) د . بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ص ١٨ .

(٣) جاستون ڤييت مجلة المشرق سنة ٣٦ .

السطوح بالزخارف فزعاً من الفراغ إنما مرده فى الحقيقة ، الرغبة فى إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التى تغطيها .

والرغبة فى إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة ، اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التى تميز فنون الشرق ، وقد حاول أن يسير فى هذا الاتجاه نفسه بعض الفنانين فى الغرب . وكانت وسائل الوصول إلى هذا الطابع اللامادى استعمال النور واللون وبخاصة لون الذهب ، ولذلك استعمل الفنان المسلم الزخارف الدقيقة للوصول إلى هذه القمة الفنية الصوفية .

ويقول رينيه ويج محاولا أن يثبت أن الفن فى الغرب غير محروم من القيمة الروحية التى تقوم على إذابة مادة الجسم : « وكان الكارفادچو لا يستطيع التعبير عن حضور النور والإضاءة تعبيراً قوياً إلا بالفتك بالشكل وجرحه وتشويهه ، إنه يشوه الشكل ابتغاء إبراز عنف الإضاءة .. ومع ذلك فالغرب يظل متميزاً عن الشرق . فالشرق يرى أن النور هو بخاصة رمز العالم المتجرد عن المادة ، العالم المتجرد عن المنظور الفزيائى ، ولولا أنه يرى فى النور لما كان مرئيا . هنالك يصبح النور رمزاً للروح . . . ومن الشرق قد عبر عن ذلك . . والشرق نفذ فى الغرب وبخاصة عن طريق بيزنطة »[1] .

وفى سبيل هذه الغاية كان الفنان المسلم يغطى تماثيل الحيوان والطير

---

(١) رينيه ويج : مصر ملتقى الشرق والغرب ، ص ١٧ — ٢٤ .

بشبكة من الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية — التى تمتص مادة الجسم ، ويتمثل ذلك فى الصقر البرونزى (متحف برلين) والعقاب البرونزى من العصر الفاطمى . . وفى كلا المثالين نجد على صدر الصقر زخارف متعددة من الفروع النباتية والدوائر ، وفيها الحيوانات الصغيرة كالطيور والأرانب . . أما فى تمثال عقاب « بيزا » فنرى زخارف محزوزة تمثل حيوانات صغيرة وكتابات عربية .

واستعمال البريق المعدنى فى الخزف يحقق إذابة مادة الإناء . . ذلك لأن بريق الذهب له هذه الخاصية ، نتيجة لجذبه الشديد لانتباه الرائى . . وهو إلى جانب ذلك لون خارق للطبيعة لأن الألوان كلها طبيعية ، ولكن اللون الذهبى لا يشاهد أبداً فى الطبيعة .

وبالنسبة للزخارف المحفورة أو البارزة ، نلاحظ أن الفنان المسلم لم يبالغ لا فى تعميق الحفر ولا فى بروزه . . وظاهرة التسطيح التى نتبينها فى الزخارف الإسلامية تنطبق على جميع الزخارف المنفذة فى الخامات المختلفة ، فى الفنون التطبيقية والفنون المعمارية . . ويصعب علينا أن نتبين صفة التسطيح التى أشرنا إليها ، إلا إذا وازناها بالزخارف فى الفنون الغربية التى كانت تتصف بالبروز الشديد ، سواء أكانت زخارف نباتية أم حيوانية أم حشوات لموضوعات . . ولنضرب لذلك مثلا بزخارف واجهة البرثنون المكونة من موضوعات أسطورية ، والزخارف النباتية

الرومانية ، والحشوات البرونزية لمعمودية فلورنسا للفنان جيبرتى . . هذه الزخارف تكاد تكون كاملة التجسيم . . وتبدو الموازنة واضحة إذا تذكرنا الحشوات الخشبية ذات الزخارف الحيوانية من العصر الفاطمى ، أو الزخارف البرونزية على الروابط الخشبية بين الأعمدة من العصر الأموى ، أو الزخارف الجصية من طراز سامرا . . ونستنتج من ذلك أن المثالية الغربية توجه الفنان إلى الاهتمام بطبيعة العنصر الذى يستعمله فى الزخرفة : فيحاول المحافظة عليها إرضاء لنزعة كامنة فيه إزاء الطبيعة . . أما المثالية الشرقية فتوجه الفنان العربى إلى تحويل هذا العنصر إلى « زينة » دون الاهتمام بمقوماته الطبيعية . . وبديهى أن ما يقوم به الفنان العربى يحتاج إلى قدرات ابتكارية أكثر من القدرات التى يبذلها الفنان فى عملية النقل أو المحاكاة .

التنوع والوحدة :

وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر الهامة التى تبرز شخصية الفن الإسلامى ، وهى تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة . . داخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو الخطية . . وقد يجتمع فى المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية ، كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجىء غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة ، إلى عناصر أخرى

من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار ، ومن الحيوان إلى الأرابسك ، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة . . وهكذا[١] .

ويقول « ڤييت » إن الفنان المسلم يطالعنا فى جميع تفاصيل أثره ، على اجتهاد متواصل ، ينفى الاكتفاء بالمظهر الأول ، فهو سلسلة من الأوضاع الزخرفية ، يتقن الفنان كلا منها لنفسه ، ويصرف النظر عن مجموعه الكلى »[٢] .

هذا الأسلوب العربى البحت فى معالجة زخارف المساحات ، لا يستسيغه الناقد الغربى ، لأنه كما يقول « ڤييت » لا يخضع لقواعد الزخرفة الأكاديمية . . والحقيقة أننا نلمس فى هذا الأسلوب التنوع والوحدة ، وهى من أهم صفات العمل الفنى الناجح ، لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هى كاملة فى ذاتها . . وهى أيضاً متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية .

ونستطيع أن نزيد الأمر وضوحاً ، إذا بحثنا عن التناظر الموجود بين الأدب العربى والموسيقى ، وبين الفن التشكيلى . . فى الأدب تتضمن القصيدة مشاهد متعددة . وصوراً متقابلة ، وقد لا تكون هناك صلة موضوعية بين أجزائها . . ومع ذلك فإنها فى النهاية تتسق أجزاؤها فى

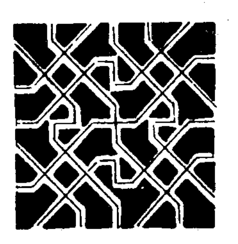
---

(١) ريتشارد إتينجهوزن : تراث العرب ص ٢٦١ .

(٢) جاستون ڤييت : مجلة المشرق سنة ١٩٣٦ .

وحدة فنية كلية ، تثير فينا إحساساً جمالياً ، وتذوقاً لهذا اللون الفنى الذى قد لا يستسيغه الذوق الغربى . . وفى مقامات الحريرى مثلا : نجد أن كل مقامة وحدة فنية قائمة بذاتها . . ؛ ولكننا مع ذلك نستشعر الوحدة فى المقامات كلها ، حيث ترتبط جميعها بشخصية أبوزيد السروجى .

ومثل ذلك نستطيع أن نقوله عن الموسيقى . . حيث يشعر الفنان الموسيقى بحاجته إلى الدورات الطويلة ، وإلى التنغيم فى التواءات لا حد لها ، تظهر غالباً متوازية فى سطحين ، وكأنها لحن ثنائى يرافق « الصوت » الأساسى . أما هذا الصوت فيتمايل ويختال مدة بين النبرات المتنوعة .



القيم التشكيلية فى الفن الإسلامى

أوضحنا فيما سبق بعض المعايير الهامة التى وجهت الفن الإسلامى ، وهى تقوم أساساً على موقف الفنان قبل الطبيعة وأمام الله سبحانه وتعالى . . ثم ناقشنا بعض المظاهر التى كانت محصلة طبيعية للمواقف السابقة . . وأن فهم الفن الإسلامى ومثاليته لا يمكن أن يتم إلا بعد فهم هذا الموقف فهماً ينطوى على الاندماج فى ظروف الفنان المسلم ومجتمعه وبيئته . . ولعل هذه القاعدة هى السبب فى أن الكثير من الكتاب والمؤرخين والباحثين لم يحسنوا الحكم على الفن الإسلامى ، لأن أحكامهم — كما سبق أن ذكرنا — قامت على معايير مختلفة تماماً .

لذلك كان المعيار التشكيلى البحت هو الوسيلة التى تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التى يتميز بها أى فن من الفنون دون الاهتمام بمضمونه . . ويهمنا أن نستعرض بعض القيم التشكيلية الأساسية ، ونحاول قياس الفن الإسلامى على أساسها . . ولا يخلو أى عمل فنى تشكيلى من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهى : الخط والمساحة واللون والظل والنور وملامس السطوح والحيز . . وأن علاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر ، وما تشتمل عليه من إيقاع . . هى التى تعطى للعمل الفنى صفة الجمال ، ذلك لأن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر . . وبروز

بعضها فى أشياء الطبيعة هو الذى يعطيها جمالها الذاتى ، وهى تخضع لقانون إلهى رياضى فى تكوينها[1] .

ويفرق أفلاطون بين الشكل النسبى والشكل المطلق . . ويعنى بالشكل النسبى كل شيء يكون جماله قائماً فى طبيعة الأشياء ، ويكون تقليداً لهذه الأشياء الحية . أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة من هذه الأشياء الحية ، عن طريق المساطر والمربعات والمساحات . . ويوازن هذا الجمال الثابت الطبيعى المطلق بنغمة صوتية نقية ، ولا يكون جماله لنسبته إلى شيء آخر ، وإنما يستمد جماله من طبيعته المتقنة . . ولعل هذا التعريف ينطبق على أسلوب الفن الإسلامى .

الخط :

من أهم العناصر التشكيلية ، نظراً لصفاته الكامنة التى تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة ، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط ، وإنما بمعناها الجمالى الذى ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص فى رونق مستقل عن أى غرض إنتاجى .

وإذا تتبعنا وظيفة الخط فى الفن الإسلامى . . نجد أنه يلعب دوراً أساسياً ، وبخاصة فى العناصر الزخرفية ، ويكاد الخط يستعمل لذاته دون

---

(١) أبوصالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، ص ١٦ .

أن تكون له دلالة موضوعية ، إلا علاقته البعيدة فى تأويل الساق والأوراق فى النبات . . ونجد فى منتجات الفن الإسلامى نمطين من أنماط الخط : الأول الخط المنحنى الطياش الذى يدور هنا وهناك متجولا فى حرية وانطلاق فى حدود المساحة المخصصة للزخرفة وهو لا يخرج عليها ، ولكنه يعطى إحساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية – يقف أحياناً وقفة قصيرة عند انتفاخه ولكن لا يلبث أن يستمر ، يثب أحياناً فوق الخطوط أو يمر تحتها أو يتجاوزمعها ، فيه صفة السعى الدائب والانطلاق .

« ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله » .

وهناك نوع آخر من الخطوط وهو الخط الهندسى الذى تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات ، تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن . . وتضم هذه الحشوات زخارف خطية لينة من النوع الأول ، ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالا نجمية ، أو أشكالا مضلعة ذات زوايا ، أو دوائر . . والشائع أن الخط الهندسى يعطى إحساساً بالاستقرار والثبات ، ويقول « ڤييت » إن الزخرف الهندسى يردنا حتما إلى السكون والاستقرار[١] .

ولكن هذه الخطوط فى الحقيقة ديناميكية ذات اتجاه ، تعطى إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد ، ذلك لأنها تقود النظر إلى داخل المساحة حيث الأرابسك الدوار .

---

(١) ڤييت : مجلة المشرق مجلد سنة ١٩٣٦ .

ويقوم الخط بوظيفة أخرى وهى سلب صفـــة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية أو الكتل وتحويلها إلى عصر زخرفى بحت يتصف بالخفة والرشاقة ، ومما يثير الإعجاب قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط اللين والخط الهندسى ، فى تآلف عجيب ، مع اختلاف طبيعة كل نوع من هذه الخطوط ، وكان هذا مثار إعجاب جميع الباحثين والدارسين للفن الإسلامى .

والخط المنحنى الدوار يتميز دائماً بالرشاقة وإثارة لذة جمالية خاصة ، أما الخط الهندسى فله جمال من نوع آخر ــ جمال رياضى يستشعره العقل . فالمزاوجة بين الأسلوبين تعطى محصلة جمالية رائعة . ويقول رينيه ويج : هذا الفن الإسلامى قد عرف فى زخارفه كيف يستفيد من هذا التأثير المزدوج استفادة رائعة . وفى زخارف الخشب الفاطمية تعبير نموذجى عن هذا العلم الدقيق العالى : علم الخط ، تتحد الخطوط المنحنية والمتماوجة ، مع الخطوط المستقيمة ذات الزوايا التى تصور أشكالا هندسية بسيطة متداخلة : مثلثات ونجوم[١] .

وتتحدد صفة الخط بالأداة والخامة التى ينفذ فيها ، فهو فى أشكال المعادن غيره فى أشكال الخشب ، غيره فى الجص أو الخزف . . وهو فى الزخارف النباتية غيره فى الزخارف الهندسية . . وكل نوع من أنواع الخطوط له صفته وشخصيته التى تساهم فى إعطاء الطابع المميز للفن

---

(١) رينيه ويج : مصر ملتقى الشرق والغرب ، ص ٧٨ .

الإسلامى . . . وهكذا بسط الخط سلطانه وأكد ذاته وأعطانا من التنوع فى مظاهر جماله المطلق ما لا نجده فى فن من الفنون .

اللون :

واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء ، ولايمكن رؤية اللون فى الظلام ، فهو مرتبط أشد الارتباط بالنور . . وإن مصدر جمال كثير من الأشياء مستمد من ألوانها . . دعنا نتذكر جمال الألوان فى الأزهار ، وفى السماء عند الغروب ، وفى الطيور والأصداف والحشرات . . لذلك كان للألوان عذوبتها وجمالها الخاص . . وهناك استعمالات مختلفة للألوان فى العمل الفنى ، منها استعمال اللون لذاته أى لقيمته الجمالية الخاصة . . وهناك استخدام اللون استخداماً رمزيا ، وهو أسلوب بدائى ، اتبع فى العصور التى كانت السيادة فيها لرجال الكنيسة ، حيث كان رداء السيدة العذراء يلون دائماً باللون الأزرق ، والعباءة باللون الأحمر . ويستعمل اللون أيضاً لمحاكاة النموذج وإبراز طبيعته وحجمه فى الحيز المكانى . . ويقول « هربرت ريد » إن استعمال اللون بقصد تصوير الواقع ، يكون له اعتبار ثانوى[1] . ويقول « جون ديوى » : والواقع أن لدى العينين تعطشاً للضوء واللون[2] . أما رسكن Raskin فيقول : إن البشر جميعاً متى

---

(١) هربرت ريد : معنى الفن ، فقرة ٢٦ ب .

(٢) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٢١٠ .

تم تنظيمهم واعتدل مزاجهم يتمتعون بالألوان ، هذه الألوان التى تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشرى . . وقد أضيفت بسخاء على أرقى المخلوقات وصارت دليلا رائعاً على الكمال فيها .

واستعمال الألوان فى الفن الإسلامى يؤدى وظيفة جمالية أساساً . . وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة . . إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء ، والصفراء والبنية . . كما نشاهد فى المنمنمات والتحف الزجاجية والخزف والقاشانى . واللون الأخضر والأزرق : ألوان السماء والماء والسهل الخصيب ، وهى ألوان باردة ، كما أنها ألوان الفضاء ، تسلب الأشياء أجسامها . . وتعطى إحساساً باللانهاية [١] .

وقد أخذ بعض الفنانين المحدثين باستعمال الألوان استعمالا جماليًّا ، ومن هؤلاء الفنان الفرنسى « ماتيس » الذى تأثر بالألوان الإسلامية عند زيارته لشمال إفريقية .

أما اللون الذهبى . . فقد استعمل بسخاء فى الفن الإسلامى وهو لون يسلب الأشياء أجسامها . . لون له بريق سحرى ، من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضى ويرفعه إلى السماء أو الجنة ، وهى غاية الغايات فى العقيدة الإسلامية . . ويلاحظ أن اللون الذهبى ليس لوناً بالمعنى الصحيح لأنه لايشاهد فى الطبيعة .

واستعمل الفنان المسلم ألوان الخامات الطبيعية استعمالا جماليًّا . .

---

(١) اشپنجلر : عبد الرحمن بدوى ، ص ١٣٧ .

نتيجة إبراز جمال لون الخامة والمزاوجة بين هذه الخا .ت ذات الألوان المختلفة . . كالخشب بألوانه وخاماته ، والأبنوس والعظم والعاج والرخام . . البرونز والذهب والفضة . . . وهكذا .

الظل والنور :

ويؤدى اللون فى كثير من الأحيان وظيفة النور . . ذلك لأن اللون يستعمل لذاته من جهة، ومن جهة أخرى لأن الألوان التى تستعمل، ألوان نقية فى الغالب ، فهى تعبر فى كثير من الأحيان عن النور والظلمة ، دون أن تتعرض للكتلة والحجم وتوزيعها فى الفراغ . . أما الظلال فهى تحدث فى الأغلب الأعم من الأجزاء الزخرفية البارزة على الأرضية ، ويغلب ألا تكون هذه الظلال حادة أو قوية ، لأنها كثيراً ماتسقط عليها لمسات ضوئية من خلال الزخارف البارزة المخرمة . . ومن ثم فإن الظلال هنا لا تساعد على التجسيم، وإنما وظيفتها جمالية تشكيلية، تعطى النبرة والتنوع الجمالى الخالص فضلا عن أنها تساعد فى توضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز .

ملامس السطوح :

والفن الإسلامى من أغنى الفنون فى التنويع الموجود فى سطوح المبانى أو التحف أو الأعمال التطبيقية المختلفة ، والفنان المسلم يستفيد من كل خامة ومن كل زخرفة، ومن كل لون فى إغناء المسطح ، مستغلاً القيم اللمسية لسطوح الخامات الطبيعية ومنوعاً فى اتساع العنصر الزخرفى

أو دقته . . وفى الظلال التى تلقيها العناصر على الأرضية ، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملامس .

الإيقاع :

إن الإيقاع على فترات مألوفة متساوية . . ظاهرة مألوفة فى طبيعة الإنسان نفسه ، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام . وبين النوم واليقظة انتظام ، ومن الواضح أن هذا الإيقاع الفطرى فينا هو مايجعلنا نتوقعه فى مدركاتنا ، ونستريح إذا وجدناه . . ويصيبنا القلق إذا فقدناه . . ومن هنا كان الوزن فى الشعر ، وكانت « السيمترية » فى العمارة والتوازن الإيقاعى فى التصوير والموسيقى [1] . . فالإنسان جزء من الطبيعة ، وخاضع لقوانينها ، وتفاعله مع بيئته ، هو المصدر — المباشر أو غير المباشر — لكل خبرة . . كما أن البيئة هى الأصل الذى تنبعث منه تلك الصدمات والمقاومات والمساعدات والاتزانات التى تكون الصورة حينما تتلاقى مع طاقات الكائن الحى على نحو ملائم . . والخاصية الأولى التى إذا توافرت فى العالم المحيط بنا ، أمكن قيام الصور الفنية إنما هى الإيقاع Rythm . . وما من شك أننا لو نظرنا إلى ضروب الإيقاع فى الطبيعة لوجدنا أنها وثيقة الصلة بشروط بقاء الإنسان نفسه . . . وهكذا أصبح الإيقاع ضرورة بيولوجية لحياة الإنسان ، وأصبح كل عمل يؤديه لابد

---

(١) د . زكى نجيب محمود : فلسفة وفن .

أن يكون خاضعاً لنوع من الإيقاع . . فهو فى أثناء عمله يقطع ويدق ويسحق وينقر ويشكل ، وكلها تمثل سلسلة من الإيقاعات ، فيها مشاركة لإيقاعات الطبيعة . . ولابد أن تكون هناك إيقاعات كبرى هى الإيقاعات الكونية ، وإيقاعات صغرى هى الإيقاعات اليومية ، وهى جزء من الإيقاع الكبير ، تخضع للنظام الرتيب نفسه الذى يميز هذا الوجود . . ومعنى ذلك أن وراء الإيقاع فى كل عمل فنى يكمن ، كطبقة فى أعماق اللاشعور ، ذلك النموذج الأصلى لعلاقات الكائن الحى ببيئته[١] .

وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى : كالخط واللون والنور والظل وملامس السطوح والحيز . . لابد أن يحقق نوعاً من الإيقاع فى ذاته ومع سائر العناصر الأخرى التى تُكَوِّنُ وحدة العمل الفنى .

والإيقاع فى الفن الإسلامى يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل ، كما يعتمد على الخط اللين والهندسى ، وتعدد المساحات فى توزيعها وتنوعها . . والإيقاع الخطى متراقص يوحى بالمسرة .

ولنضرب مثلا بالتصويرة التى توضح الاحتفال بشهر رمضان من مخطوط مقامات الحريرى ، فإن أبرز مايوضح الإيقاع فى هذه التصويرة . هو توزيع الخطوط والكتل والفاتح والغامق ، فأرجل الخيول المتراصة المستقرة على الأرض . . نجد بينها بعض الأرجل فى أوضاع أخرى ،

---

(١) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٢٤٨ .

لإعطاء الإيقاع المتنوع الذى يحقق الصفة الجمالية التى تختلف تماماً عن التكرار المطلق . . وكذلك خطوط الأبواق التى ينفخ فيها بعض الراكبين والبيارق التى تحمل الأعلام . . تحقق ترديداً فى اتجاهات خطوط الأرجل ، وهى خطوط السيادة فيها للاتجاه الرأسى . . بالإضافة إلى المساحات الخطية الهندسية فى خلفية الصورة . . أما الكتل الصغيرة فنجد منها ثلاث مجموعات : مجموعتين لرءوس الخيول ، ثم مجموعة لرءوس الأشخاص ، وخاصة أنه أضيف إلى هذه الكتل مساحات فاتحة لتأكيد هذا التنوع ، وإعطاء الترديد الجمالى حقه المتكامل . وسنعود إلى تحليل أعمال فنية أخرى فى موضعها .



العناصر الزخرفية

لعل من أبرز مميزات الفن الإسلامى أنه فن زخرفى . فقد استفاد الفنان المسلم من كل ماوقع عليه نظره من عناصر ، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية ، لتحقيق أهدافه الزخرفية ، أو ماينشده من بيان وبديع وجناس ، فهو يكيف هذه العناصر ويبعدها عن صورتها الطبيعية للحد الذى يجعلنا ، فى بعض الأحيان، لانستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرها ، وهو لم يكتف بهذا فحسب ، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالنسق نفسه ، بل ركّب هذه العناصر وزاوج بينها فى كثير من الموضوعات ، وكأنما يأخذ « من كل بستان زهرة » فهو يريد أن يحشد فى عمله الفنى كل مالديه من عناصر ووحدات ، ليخرج هذا العمل آية فى الرونق والبهاء .

وقد قسم الدكتور فريد شافعى تطور العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أربع مراحل رئيسية : المرحلة الأولى من القرن السابع إلى التاسع الميلادى ، وهى المرحلة التى تأثرت فيها الزخارف الإسلامية بالفنون المحلية تأثراً كبيراً . . أما المرحلة الثانية فتمتد من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر وفيها يكون الفن الإسلامى قد كون شخصيته المتميزة مع بقاء

بعض التأثيرات المحلية . . أما المرحلة الثالثة فتمتد من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر الميلادى . وهى المرحلة التى تم فيها تبادل العناصر والأساليب الزخرفية على مدى واسع بسبب الغزو المغولى وتوالى الهجرات بين البلاد الإسلامية ، كما ظهرت بعض التأثيرات المغولية والصينية . . وتبدأ المرحلة الرابعة من القرن السادس عشر وتمتد إلى القرن التاسع عشر . وقد استمرت فترة الازدهار فى أول هذه المرحلة ، وزادت العناصر القريبة من الطبيعة ، ثم بدأ التدهور نتيجة لضعف الحكام وسيطرة الأتراك واستبدادهم ، وظهور النفوذ الأوربى[1] . . . ونحن فى مثل هذا الكتاب العام لانستطيع أن نتابع تفاصيل تطور العناصر الزخرفية فى جميع ميادينها . ولكنا نكتفى بأن نشير إلى هذه العناصر إشارة مجملة تبرز خصائصها الهامة .

العناصر النباتية :

إن الزخارف النباتية من أوضح المظاهر التى توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا حرفيًّا ، فهى فى أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة كل التجريد . فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، فتكون أشكالا حدودها منحنية ، وقد يظهر بينها زهور ووريقات لها فص أو فصان أو ثلاثة فصوص أو أكثر . وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو ساق أو

(١) د . فريد شافعى : الزخارف الكأسية البسيطة فى الفن الإسلامى .

إناء ، أو من أغصان أخرى ، وتمتد على هيئة أقواس أو ثنيات أو التواءات أو حلزونات فى اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع ، وقد يجتمع فيها أكثر من حركة من الحركات السابقة ، وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة بما يذكر بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها ، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تتراوح بين القرب والبعد عن الطبيعة ، وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون . وتملأ المجموعة كلها المنطقة المراد زخرفتها[1] (وزخارف الأرابيسك) هى الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة ، وتبدو ، بسبب شدة بعدها عن الطبيعة ، كأنها رسوم هندسية . وقد بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع فى العصر العباسى ، وبخاصة فى مدينة سامرا ، وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف النباتية المجردة فى مصر فى العصر الطولونى ، وفى إيران ، كما نراها فى جامع نايين . . وقد ظل أسلوب الزخارف النباتية ينمو إلى أن وصل إلى أقصى ازدهار فى القرن الثالث عشر ، وقد انتشر استعمال هذا النوع من الزخارف فى التحف المختلفة ، سواء أكانت من الخشب أو المعدن أم الزجاج أم الخزف . كما استعملت فى زخارف العمائر والصفحات المذهبة من الكتب .

واستعمل الفنان المسلم زخارف نباتية أخرى أقرب إلى أصلها الطبيعى من الزخارف السابقة . . ومن أهم أمثلتها عناقيد العنب وأوراقه وأوراق

---

(١) د . فريد شافعى : المرجع السابق .

الأكانتس ، وأنواع مختلفة من الشجيرات والأوراق والأزهار ، ويختلف الاهتمام بهذا النوع من الزخارف القريبة من الطبيعة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة ، فيزداد الاهتمام بها فى إيران وتركيا ، وبخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر بسبب بعض التأثيرات المغولية والصينية ، وقد تسرب هذا التأثير إلى مصر وسورية ، فظهر على بعض التحف كالمشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى ، وعلى القاشانى فى آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر والسابع عشر .

وخلاصة القول أن عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم ، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعى وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبيًّا أو بعيداً حسب العصور والأقاليم . . وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات ، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطاراً عامًّا يجعلنا نحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامى .

العناصر الهندسية :

استعمل الإنسان الزخارف الهندسية فى جميع الحضارات التى ظهرت منذ العصر الحجرى إلى الآن . . ولاشك أن اهتمام الإنسان بالزخارف الهندسية مرده إلى سببين : الأول نزوع فطرى نحو التجريد ، والثانى التوجيه الذى تفرضه الخامة والأداة فى أثناء عملية الإنتاج . . ويمكننا

أن نقول إن نشأة الزخارف الهندسية لم تكن مسألة إرادية بقدر ماهى لاإرادية [1] .

وهما يكن من شيء ، فإن الزخارف الهندسية أخذت فى ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لانظير لها فى أية حضارة من الحضارات . فأصبحت فى كثير من الأحيان العنصر الرئيسى الذى يغطى مساحات كبيرة ، يلعب الخط الهندسى فيها دوراً كالدور الذى يلعبه الخط المنحنى فى (الأرابيسك) . . ويقول بشر فارس : « وكلا النوعين ينفرش على المهاد ويكسو العصاب ، ويشب على الإفريز ويتناول العرضى ، ويهجم على الفراغ ، وتبلغ به الهمة أن يتعرج حتى فى الأكسية ، تلك نشوة مشت فى الخط تنبئك أن أفق الغيب المستغلق دون المؤمن مشغلة دائمة لذوقه » [2] .

وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل ، أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية . لتحقيق مزيد من الجمال الرصين الذى يسبغه على التحف التى ينتجها . ومن أمثلة الأشكال الهندسية التى استعملها : الدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة ، بالإضافة إلى أشكال المثلث والمربع والمعين والمخمس والمسدس .

---

(١) د . بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، ص ١٦ .
(٢) هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة د . فتح الباب عبد الحليم ، ص ٣٤.

وعلى الرغم مما يبدو فى الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد ، فإنها فى حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد ، كان من بينها تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية ، ثم توصيل النقط بعضها ببعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة ، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية .

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع والتى تشكل مايسمى « الأطباق النجمية » . . وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف فى مصر والشام فى العصر المملوكى ، وفى العراق فى العصر السلجوقى ، ثم امتد إلى بلاد المغرب العربى ، واستخدم فى زخارف التحف الخشبية والمعدنية ، وفى الصفحات المذهبة فى المصاحف والكتب ، وفى زخارف السقوف .

ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار ، أن الزخارف الهندسية بعامة ، كانت أكثر انتشاراً فى مصر وسورية ، ولعل هذا يؤكد لنا الوحدة الفنية التى تمتد فى فنون مصر منذ أقدم عصورها إلى الآن .

ويجب أن نفرق بين الزخارف الهندسية التى تعتمد على الأشكال الهندسية وبين الأسلوب الهندسى فى التعبير الفنى ، إذ المقصود فى المعنى الثانى إنتاج صور للظواهر الطبيعية ، هندسية الإخراج ، على حد تعبير هربرت ريد ، ويقابل هذا الفن الهندسى الفن العضوى .

عناصر الكائنات الحية :

سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم لم يتجه إلى محاكاة أشياء الطبيعة ، وأنه عندما كان يرسم الكائنات الحية لم يكن يرسمها لذاتها ، وإنما كان يتخذ منها عناصر زخرفية يكيفها ويحورها ، بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة .

وقد أقبل المسلمون على استعمال الأشكال الحيوانية فى زخارفهم إقبالا شديداً ، حتى ظن أنها لم تكن داخلة فى نطاق الكراهية . . وقد استعملت عناصر الكائنات الحية فى زخارف الخشب والجص والنحاس والنسيج والبلّور والخزف . . ويغلب أن توضع هذه العناصر داخل أشكال ومناطق هندسية ، وتوزيعها على أساس التقابل والتدابر ، ومن المناظر التى تظهر كثيراً على التحف الإسلامية ما يأتى :

١ — أشرطة بها طيور أو حيوانات من ذوات الأربع يتلو بعضها بعضاً .

٢ — حيوانان أو طائران متدابران أو متقابلان وبينهما زخرفة ترمز إلى شجرة الخلد أو شجرة الحياة التى كانت معروفة عند الآشوريين ، ثم انتقلت منهم إلى الفرس .

٣ — حيوان ينقض على حيوان آخر .

٤ — طائر جارح ينقض على حيوان أو طائر آخر .

٥ — مناظر صيد فيها الصيادون والحيوانات والطيور .

٦ — مناظر الحفلات الداخلية فيها الرقص والطرب .

٧ — رسوم مجموعة من الطيور فى تكوين زخرفى .

وقد شاع استعمال الأشكال الخرافية المركبة ؛ كالطيور ذات الوجوه الآدمية ، والفرس ذى الوجه الآدمى (البراق) ، كما أنتج الفنانون المسلمون أوانى معدنية على أشكال حيوانات . . وقد نقل الغربيون عن المسلمين هذه الأوانى فى العصور الوسطى حيث عرفت باسم « اكوامنين » ، وكانت على شكل حيوان أو طائر أو فارس ، وكان القساوسة يستعملونها فى غسل أيديهم فى أثناء الصلاة أو بعدها .

ويلاحظ أن الكثير من رسوم هذه الطيور والحيوانات ، كانت تنتهى أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية ، كما كانت تزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف أو بالكتابات إمعاناً فى تحويلها إلى عناصر زخرفية ، وإبعاداً لها عن شكلها الطبيعى .

وقد عرف المسلمون رسوم أنواع مختلفة من الحيوان : كالفيل والأسد والفهد والغزال والأرنب . . وأنواع الطيور المختلفة .

أما تزيين المخطوطات بالصور الصغيرة ، سواء أكانت رسوماً توضيحية أم علمية ، فإننا سنعود إلى الحديث عنها عند بحث موضوع التصوير وفنون الكتاب .

العناصر الكتابية :

عُرِفَت الزخارف الخطية فى بعض الحضارات السابقة للإسلام . .

ولكن هذه الزخارف أخذت أهمية خاصة فى ظل الإسلام ، ذلك لأن معجزة الإسلام الكبرى هى القرآن الكريم ، وهو كتاب سماوى فُصِّلَتْ آياته ، أنزله الله سبحانه وتعالى عن طريق الوحى على محمد صلى الله عليه وسلم ، وأصبحت تلاوة القرآن وكتابة آياته من أعظم الوسائل التى يتقرب بها الإنسان إلى ربه . . ومن ثم كان من البداهة أن تحل الآيات القرآنية فى المساجد محل الصور التى نراها فى الكنائس . . وهكذا أصبحت مهنة الخطاط من أشرف المهن ، أليس الله سبحانه وتعالى هو الذى علم بالقلم ، علم الإنسان ما لم يعلم !

وقد أدرك الفنانون المسلمون أن الخط العربى يتصف بالخصائص التى تجعل منه عنصراً زخرفيًّا طيعاً ، يحقق الأهداف الفنية ، وكثيراً ما استعمل الخط استعمالا زخرفيًّا بحتاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب .

والخط العربى على نوعين : الخط الكوفى ، وينسب إلى مدينة الكوفة ، وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة ، والخط النسخى ، وهو خط لين مستدير الحروف . وكان مستعملا منذ البداية إلى جانب الخط الكوفى الذى بدأ على مظهر بسيط ، إما محفوراً حفراً عميقاً أو ضئيلا ، وإما حفراً ناتئاً ضخم الحروف قصيرها ، ثم تطور نحو الرشاقة ؛ فطالت سوق حروفه العمودية وازدانت حنايا غيرها ، وبخاصة فى أواخر الكلمات بالزخارف النباتية المتفرعة المتشابكة ، على أشكال أنيقة جميلة ، وقد كان هذا الزخرف النباتى فى أول أمره امتداداً لأواخر الحروف ليتسق معها

فى مظهرها الجمالى فى الطول والسمك . . وفى أواخر القرن العاشر بدأ النحاتون المسلمون فى إضافة ابتكارية جديدة ، فقد أخرجوا الفروع النباتية من جسم الحروف ، وكأنما تخرج من إناء متشعبة إلى شبكة من الخطوط والانحناءات ، ثم أضاف الفنانون إضافة جديدة عندما رتبوا موضوعاتهم الخطية على مستويين ، فظهرت الحروف الضخمة القوية محفورة حفراً على أرضية رقيقة من أوراق الأزهار والفروع المتشابكة ، وسمى هذا الخط « الكوفى المزهر » .

ومنذ القرن الثانى عشر الميلادى ، عم استخدام الخط النسخى ، وكان قبل ذلك لا يكاد يستعمل إلا فى المخطوطات العادية ، فاستخدم فى شواهد القبور والكتابات التاريخية ، وكان ذلك وسيلة من الوسائل التى لجأ إليها السنيون للقضاء على آثار الشيعة الفاطمية .

واستعملت أشرطة الكتابة على التحف المختلفة ، وعلى العمائر تحت السقف لربط المستويات الرأسية بالمستويات الأفقية أو بالقبة . . كما ابتكر الخطاطون كتابة العبارات بالخط الكوفى المربع أو الكوفى المتداخل لتبدو على شكل حيوان أو طائر .

والمعروف أنه كان للخطاطين المنزلة الأولى بين الفنانين ، إذ كان الخطاط هو الذى يحدد الفراغات التى يملؤها الرسام بالصور التوضيحية لتزيين الكتاب . وكان هواة الخط يتسابقون لشراء نماذج من خطوط مشاهير الخطاطين ، كما يحدث الآن بالنسبة للوحات التصوير .

الطرز الإسلامية

إن من أهم صفات العمارة الجيدة ، التصميم الذى يشتمل على القيم الوظيفية والجمالية معاً ، ومهما يكن المهندس المعمارى مراعياً للقواعد الفنية ، ومهما يكن التنفيذ دقيقاً ، فإن جمال العمارة وكمالها يعتمد فى كثير من جوانبه على شخصية الفنان والمثالية التى يريد أن يحققها .

وللعمارة الإسلامية شخصيتها وطابعها المميز الذى تتبينه العين مباشرة ، سواء أكان ذلك نتيجة للتصميم الإجمالى أم العناصر المعمارية المميزة أم الزخارف المستعملة .

وقد نبغ المهندس العربى فى أعمال الهندسة المعمارية ، حيث وضع الرسوم والتفصيلات الدقيقة اللازمة للتنفيذ . كما وضع الأرانيك والنماذج المجسمة ، إلى جانب المقايسات الابتدائية . ولاشك أن كل هذا يحتاج منه إلى التعمق فى علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا . وقد وضعت مؤلفات كثيرة فى هذه العلوم ، كما سجل لنا التاريخ أسماء الكثيرين من نوابغ المهندسين العرب الذين وضعوا تصميمات المبانى العربية العظيمة[1] .

---

(١) حسن عبد الوهاب : الرسوم الهندسية للعمارة الإسلامية — ص ٢ .

وهناك أنواع كثيرة من المبانى الإسلامية — سنحاول أن نتعرف فيمايلى على أهمها :

المساجد :

أصبح للمساجد الإسلامية نظام لاتخرج عنه ، مستمد فى أساسه من المسجد الأول الذى أقامه النبى صلى الله عليه وسلم فى المدينة . ولمعظم المساجد جزء أوسط يسمى صحنًا ، وهو سماوى فى الغالب وتحيط به أروقة بها بوائك أكبرها رواق القبلة وفيه المحراب وعلى يمينه المنبر . ويحمل السقف عقود تقوم على أعمدة من الرخام أو الحجر ، أو على أكتاف من البناء . وقد استعملت المساجد كمراكز للتعلم منذ العصر الإسلامى الأول .

ومنذ القرن الحادى عشر الميلادى أنشئت مدارس لتدريس علوم الدين على مذهب واحد أو على المذاهب الأربعة[١] ، وكانت هذه المدارس مساجد فى الوقت نفسه ، كما كان يلحق بالمبنى أماكن لسكنى الطلبة والمدرسين . وكان تصميم المدرسة عبارة عن صحن سماوى تحيط به إيوانات بقدر عدد المذاهب التى تدرس ، وكانت مداخل المساكن تقع فى أركان الصحن يصعد منها الطلاب إلى مساكنهم فى الأدوار العلوية وفى بعض الأحيان كانت هذه المدارس تضم أضرحة منشئيها . وقد كثر إنشاء المساجد التى على نظام المدارس منذ القرن الثالث عشر فى أغلب الأقطار الإسلامية .

(١) د. سعاد ماهر محمد : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ص ٢١ .

الأضرحة :

وتسمى أيضاً قبة أو تربة ، وهو البناء الذى يقام على رفات ولى أو حاكم ، ويوضع فوق القبر تركيبة من الخشب المنقوش أو من الرخام أو الحجر ، وأغلب ما كانت تبنى الأضرحة على شكل قبة أو أبراج أسطوانية ذات سقف مخروطى ، حسب البلاد التى تقام فيها ، وكثيراً ما ألحقت الأضرحة بالمساجد التى أقامها منشئ الضريح .

الأربطة :

نوع من الثكنات العسكرية التى يقيم فيها المجاهدون الذين يحمون حدود بلادهم بحد السيف . وقد انتشرت هذه الأربطة فى جهات مختلفة وبخاصة فى شمال أفريقيا. ويغلب أن يكون التخطيط على شكل المستطيل، حوائطه القوية الخارجية مزودة بأبراج ، وفى الداخل فناء تحيط به حجرات صغيرة للسكنى ، كما نجد به مسجداً . أما التحصينات العسكرية فنجدها بكثرة فى مختلف الأقطار ، سواء أكانت هذه التحصينات قلاعاً أم أسواراً للمدن أو القصور ، مزودة بأبراج وزاغل ، ونجد أمثلة لهذه التحصينات فى مصر والشام والمغرب .

الخوانك والتكايا :

والخانكاه هو البيت الذى يأوى إليه الصوفية للعبادة والنسك ، أما التكايا فقد انتشرت فى العهد العثمانى لإيواء الدراويش المنقطعين للعبادة

الأسبلة :

وهى الأماكن التى يرتوى منها المارة عند العطش . وتقام مستقلة أو ملحقة بالمساجد أو الكتاتيب التى يتعلم فيها الصبية القراءة والكتابة والحساب والقرآن الكريم .

الخانات :

وتسمى الوكالات ، وهى مخصصة لإقامة المسافرين وقوافل التجار ، وكانت ذات مداخل ضخمة وصحن تربط فيه الدواب ، وحواصل مفتوحة على الصحن لإيداع البضائع ، والأدوار العليا للسكن ، وتفتح الحوانيت على الشارع .

الأسواق أو القياسر :

وكانت ذات أهمية بالغة ، وتركز فى أماكن معينة فى المدينة ، وتمتاز بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة .

الحمامات :

كانت تنتشر فى جميع المدن . ويقسم الحمام إلى ثلاثة أقسام حسب درجة حرارة المياه . وكانت تسخن المياه بطريقة إيقاد النار تحت أرض البناء ، كما كانت المياه تجرى فى أنابيب فى الجدران . وكانت

حوائط الحمامات فى الداخل تزين بالصور بقصد الترفيه عن المستحمين وإدخال الراحة والسرور على نفوسهم .

المساكن الخاصة :

إن أغلب القصور والمنازل الإسلامية القديمة اندثرت تماماً ولم يبق إلا ما رواه المؤرخون عن عظمتها واتساعها وكثرة المرافق فيها ، وما كانت تحتويه من زخارف وصور وحدائق . وكانت القصور فى الشام والعراق والأندلس عظيمة الاتساع ذات إيوانات وأعمدة وعقود ، وزخارف جصية وصور جدارية ونوافير .

أما المنازل فلم يبق منها إلا نماذج قليلة . والمنزل من الخارج يكاد يكون خالياً من الفتحات إلا بعض النوافذ العالية لإدخال النور والهواء . ويتوسط المنزل صحن أو حوش سماوى يطل عليه « تختبوش » أو مقعد يجلس فيه صاحب المنزل فى الصيف . وفى الدور الأرضى نجد غرف المخازن والاصطبلات . وفى الدور الثانى غرف النوم وقاعات الاستقبال ، وكلها تطل بنوافذ على الحوش . وبعضها له خارجات من الخشب الخرط تسمى مشربيات .

وأهم أجزاء الدار « القاعة » الكبرى فى الطابق العلوى وهى غرفة مستطيلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، أوسطها مربع وأرضيته منخفضة عن أرضية الجزأين الآخرين ، وسقفه أعلى من سقفها ، ويسمى الجزء الأوسط

« درقاعة » ويعرف الجزءان الآخران بالإيوانين ، ويغطى سقف الدرقاعة بشخشيخة محلاة « بالقمارى » أى المنافذ الجصية المزينة بعناصر نباتية أو خطية وتغطى بالزجاج الملون . وتكسى أرضية الدرقاعة بالفسيفساء ، وأحياناً يكون فى وسطها فسقية . وفى القاعة خزانات خشبية مثبتة فى الجدران . والسقف خشبى ومزخرف بالنقوش الملونة .



العناصر المعمارية الإسلامية

تشتمل العمائر الإسلامية على عناصر معمارية مميزة أهمها ما يأتى :

المآذن :

ربما كانت المآذن من أهم العناصر المعمارية التى تعطى للمسجد شخصيته المتميزة . ولم يكن للمساجد الأولى التى أنشئت فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم ، والخلفاء الراشدين ، مآذن . وأقدم نموذج للمآذن الأبراج التى كانت قائمة فى المسجد الأموى بدمشق . وكانت على شكل أبراج مربعة ، وقد انتقل هذا الطراز إلى شمال أفريقيا وسائر البلاد الإسلامية . وأقدم المآذن القائمة الآن هى « صومعة » جامع سيدى عقبة بالقيروان التى شيدت فى عهد هشام بن عبد الملك سنة ٢٤٧هـ — ٧٢٨م . وهى على شكل برج يبلغ ارتفاعه نحو ٣١ متراً . ومكونة من ثلاثة طوابق كل طابق أصغر من الطابق الذى تحته . وتحلى نهاية الطوابق شرافات ، وينتهى الطابق العلوى بقبة . وأقيم على مثال صومعة القيروان منارة الكتبية بمراكش ومئذنة المسجد الجامع بأشبيلية .

وتعتبر القاهرة متحفاً للمآذن ذات الأشكال المختلفة . ومن أقدم المآذن المصرية القائمة مئذنة مسجد أحمد بن طولون . وهى ذات شكل فريد

لا نظير له فى مصر . ويعود أغلب أجزائها إلى الإصلاحات التى أجراها السلطان « لاچين » سنة ١٢٩٦ م . وتقع هذه المئذنة خارج المسجد ، وتتكون من جزء أسفل متعامد الجوانب يكاد يكون مربعاً ، ويبلغ ارتفاعه أكثر من نصف الارتفاع الكلى للمئذنة . ويدور حول أوجه المربع سلم خارجى مكشوف . ويعلو الجزء المربع جزء اسطوانى يبلغ ارتفاعه ربع الارتفاع الكلى . ويلتف حوله سلم دائرى من الخارج أيضاً ، ويعلو ذلك طبقة اسطوانية ، وتشبه هذه المئذنة مئذنة مسجد سامرا الكبير التى تسمى « الملوية »[1]

ومنذ العصر الفاطمى بدأت المآذن المصرية تأخذ طابعاً مميزاً ، ومن أقدم المآذن الباقية من هذا العصر مئذنتا جامع الحاكم . وقد أقيمتا فوق طرفى الواجهة البحرية . وتقوم كل منهما فوق برج مكون من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر . الجزء العلوى منهما من العصر المملوكى والأسفل من العصر الفاطمى . أما الطوابق المثمنة العليا فتعود إلى عصر المماليك ، ويعلو كلا من هاتين المئذنتين قبة على شكل مبخرة . وتعتبر مئذنة الجيوشى من أقدم أمثلة المآذن المصرية المعروفة باسم مئذنة المبخرة . وهذا النوع من المآذن استعمل حتى النصف الثانى من القرن

---

(١) د . فريد شافعى : مئذنة مسجد ابن طولون — المجلد الرابع عشر الجزء الأول من مجلة كلية الآداب ص ١٦٧ .

الرابع عشر الميلادى ، حيث زادت العناية بالتفاصيل الزخرفية ورشاقة النسب[١] .

وفى العصر الأيوبى كسيت القاعدة المربعة بزخارف جصية ، أما الجزء المثمن الذى يعلو هـــذه القاعدة فقد زخرف بعقود محارية منقوشة ، ثم نجد الخوذة المضلعة . وانتقل بناء هذا الطراز من الآجر إلى الحجر وعلى مقياس أكبر . ثم بنيت المئذنة كلها بالحجر وتعددت دوراتها إلى ثلاث ، وبلغ تطور المنارة الذروة فى عصر المماليك الجراكسة . وفى مستهل القرن السادس عشر ظهر نوع من المنارات مربع القاعدة له أكثر من قمة « مسجد الغورى » ١٥٠٤ م ، منارة « الغورى بالأزهر » ١٥١٠ م[٢] .

وفى فلسطين وجزيرة العرب شاع الطراز المصرى المملوكى ثم الطراز العثمانى . وإذا تتبعنا مآذن سوريا القديمة لوجدنا أكثرها مربعاً ، كما نشاهد فى مساجد دمشق لمعرة وحماة وحلب ، ثم أصبحت فى العصر الفاطمى والأيوبى وأول المملوكى مربعة إلى الدورة الأولى ؛ ثم اسطوانية أو مثمنة البدن . وتنتهى بخوذة كروية أو مخوَّصة .

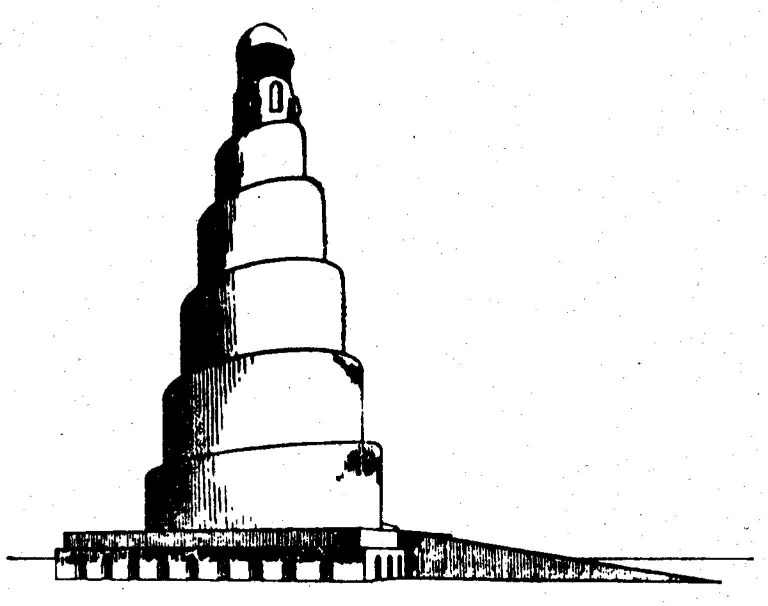
وفى العراق ، فى العصر العباسى ، ظهر طراز المآذن المخروطية

---

(١) د . السيد محمود عبدالعزيز سالم : المآذن المصرية ص ٢٠ .

(٢) حسن عبدالوهاب : الحلقة الدراسية الأولى فى التاريخ والآثار ص ١٠٣ .

ذات المدارج الخارجية (الملوية بسامرا) ثم شيدت المآذن المربعة والمثمنة والاسطوانية .



شكل (١) مئذنة سامرا

وفى إيران كانت المآذن الأولى . فى الغالب . مثمنة الشكل ثم انتشرت المآذن الاسطوانية منذ القرن الحادى عشر الميلادى ، وأصبحت تجمل بالزخارف الهندسية من نفس الطوب الذى بنيت به ، أو تكسى بالقاشانى ، ويستدق طرف المئذنة الإيرانية وتنتهى من أعلى بردهة

تضليعات وعصابات تقوم على مقرنصات تعطيها شكل الفنار . ومنذ القرن الخامس عشر الميلادى كان لمعظم المساجد الإيرانية مئذنتان تحفان بالمدخل وتختفى قاعدة كل منهما خلفه ، وهذه المآذن خالية من الطبقات والنوافذ .

وفى الهند شيدت المساجد فى أول الأمر من غير مآذن ، ثم أضيفت المآذن الاسطوانية والتى تضيق كلما ارتفعت ،وتزينها شرفات وتضليعات ، ومنذ القرن الخامس الميلادى كان يحف بالمداخل مئذنتان على الطريقة الإيرانية ، ومن أجمل المآذن الهندية القديمة « قطب منار » فى مسجد قوة الإسلام من القرن الثالث عشر الميلادى ، ويبلغ ارتفاع هـــذه المئذنة ٧٢,٥ متراً وقطر قاعدتها ١٤ متراً وبنيت طبقتها السفلية من الحجر ، والطبقتان العلويتان . جددتا من الرخام الأبيض ، وتكسو هذه المئذنة الكتابة وأشرطة من الزخارف المعمارية[١] .

وفى آسيا الصغرى سارت المآذن على نسق مآذن مسجد أيا صوفيا ، فهى اسطوانية عالية ممشوقة تعلوها قمة مخروطية مدببة ، وزاد عدد المآذن فى المساجد التركية حسب أهمية المسجد ، ووصل عدد المآذن فى مسجد السلطان أحمد باستنبول إلى ست .

القباب :

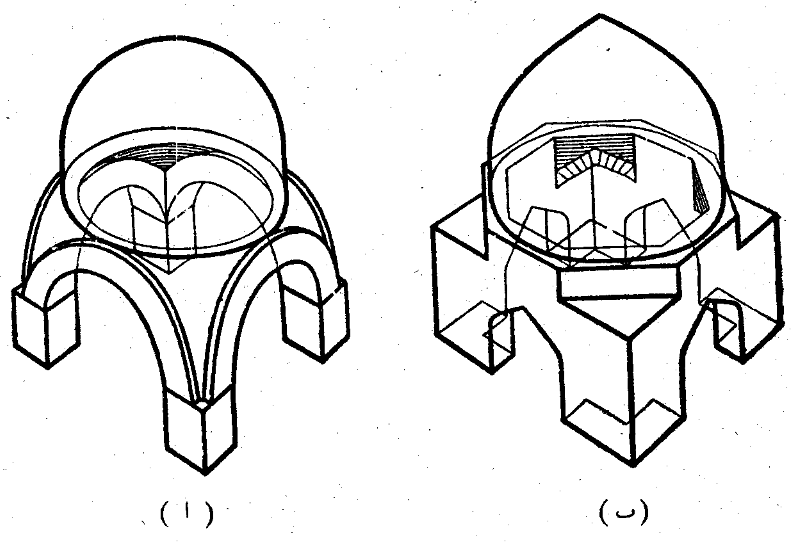
كان استعمال القباب معروفاً فى الأقاليم العربية قبل الإسلام ،

---

(١) د . زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ١٥٠ .

كما عرفها الساسانيون والبيزنطيون . وأقبل المسلمون على استعمالها وبخاصة فى الأضرحة ، وقد انتشرت القباب فى العالم الإسلامى وأصبحت من الخصائص المميزة للعمارة الإسلامية .

وتعتبر قبة الصخرة التى شيدها عبد الملك بن مروان ٧٢ هـ ٦٩١ — ٦٩٢ م من أقدم نماذج القباب الإسلامية . ويبلغ قطر هذه القبة ٢٠,٤٤ متراً مقامة على قاعدة مستديرة مكونة من أربع دعائم بين كل دعامتين ثلاثة أعمدة ، كلها تحمل ستة عشر عقداً مدبباً ، ويعلو العقود رقبة اسطوانية



شكل (٢) تغطية الحجرة المربعة بقبة
(ا) تحويل المربع بطريقة المثلثات الكروية
(ب) « « « الطاقات الركنية

بها ست عشرة نافذة ، وصنعت القبة من الخشب ثم غلفت بالرصاص .

ويوجد نموذج آخر للقبة فى العصر الأموى ، هو تلك القبة التى أقيمت على حجرة المياه الساخنة فى قصير عمرا ، وهى حجرة مربعة تم الانتقال فيها من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة مثلثات كروية فى الأركان[١]

وفى العصر العباسى نجد نموذجاً للقبة فى مدخل مدينة بغداد المستديرة ، وتم الانتقال من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة محاريب فى الأركان .

أما أبدع القباب فنجدها فى مصر وسوريا ، وأقدمها فى مصر يعود إلى العصر الفاطمى ، وكانت مقرنصاتها من حطة واحدة ثم تطورت إلى حطتين فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وأضيف إليها التضليع ، وفى العصر الأيوبى زادت الزخارف الجصية فى قواعد القباب . وتمتاز القباب المصرية بارتفاعها وتناسق أجزائها ، والزخارف الفنية التى تغطى سطحها .

وفى العصر المملوكى ظهرت أنواع كثيرة من القباب منها نصف الكروية والمضلعة والبيضاوية ، كما ظهرت قباب كبيرة ذات مناور ، منها قبة الشيخ عبد الله المنرفى (نهاية القرن ١٣ م) التى بنيت بمنور ، وبذلك يكون المهندس الذى أنشأها سبق برونلسكى الإيطالى (١٤٢٠ م)

---

(١) د . كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ص ١٩٨ .

الذى ينسب إليه ابتكار هذا النوع من القباب فى مدينة البندقية[1] .

وعرفت مصر القباب الخشبية ، ومن أجمل نماذجها قبة الإمام الشافعى التى أنشأها السلطان الأيوبى الملك العادل ١٢١١ م . ثم غلفت بالرصاص ، وتمتاز بشرفاتها المسننة[2] .

وفى عصر المماليك الجراكسة بنيت القبة بالحجر ، وتنوعت زخارفها ما بين هندسية ومورقة ، كما غطيت رقاب بعض القباب بالقاشانى . أو كسيت القبة كلها بالقاشانى .

وفى المغرب تسمى القبة « مربوط » ، ونجد أغلب القباب على أشكال نصف كروية . وفى تونس تعلو القبة المستديرة رقبة مثمنة مرتكزة على قاعدة مربعة ، وفى بلاد الجزائر نجد أضرحة ذات قباب بيضاوية قائمة فوق الهضاب .

وفى الهند تكون القباب ذات رقاب قصيرة على شكل بيضاوى أو على شكل زهرة اللوتس (تاج محل فى أجرا) . وفى إيران تأخذ القباب شكلا بيضاويًّا أو بصليًّا وتغطى بالقاشانى . كما توجد فى إيران قباب ذات رقاب طويلة (سمرقند) .

أما الطراز التركى فقد استمد أشكال قبابه من طراز قبة أيا صوفيا،

---

(١) د. كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ص ١٩٨ .

(٢) حسن عبدالوهاب : الحلقة الدراسية الأولى فى التاريخ والآثار ص ١٠٢ .

وهى على شكل نصف الكرة ، ونجد قبة كبيرة سائدة تحيط بها أنصاف قباب ، وقد انتقل هذا التأثير إلى مصر فى العمائر التى تنسب إلى العصر التركى العثمانى .

الأعمدة :

لم يكن للمسلمين طراز خاص من الأعمدة فى أول الأمر . وكانوا يستعملون الأعمدة المنتزعة من المبانى الرومانية القديمة . وبعد هذا الدور الأول بدأ يظهر العمود الإسلامى الذى أخذ بالتدريج شكلا يميزه عن الأعمدة فى الطرز الأخرى . وكان أول هذه الأشكال أعمدة ذات تيجان ناقوسية أو رمّانية نراها فى أطلال قصر « الجوسق الخاقانى » فى سامرا ، وفى مقياس الروضة تكتنف الفتحات المعقودة بعقود مدببة والمستعملة كمآخذ للمياه من النيل ، ثم فى أركان الدعائم بمسجد أحمد ابن طولون . وكان بدن العمود اسطوانياً ، ثم ابتكرت أعمدة أخرى ذات بدن مضلع قطاعه مثمن ، واستعمل فى عمائر السلطان برقوق وفى جامع السلطان قايتباى الأعمدة التى تحمل الدكة والميضأة ، كما ابتكرت أعمدة أخرى ذات أبدان مضلعة تضليعاً حلزونياً ، وكانت الأضلاع تزين فى كثير من الأحيان بالزخارف النباتية الدقيقة . وفى السند استعملت أعمدة من الخشب المذهب ذات أبدان مضلعة ومزينة بمرايا على هيئة مربعات كما نرى فى قصر چهل ستون ، القرن السابع عشر

الميلادى ، وظهر فى الطراز العثمانى نوع من الأعمدة امتاز بما فى بدنه من « خشخان » أى تقوير متعرج أو على هيئة معينات .

وكثيراً ما استعملت الأكتاف فى العصر العباسى ، والطولونى فى مصر ، ثم فى بعض المساجد فى العصر الفاطمى . وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف بدلا من الأعمدة . وكثيراً ما كانت تزين هذه الأكتاف بأعمدة فى أركانها (ابن طولون — سامرا) .

أما التيجان فقد ابتكر المسلمون أنواعاً مختلفة ؛ منها الرمانى ذو القطاع الدائرى أو القطاع المثمن ، أو على شكل الهرم الناقص المقلوب أو الناقوس ، ويزخرف تاج العمود إما بصف من الوريقات أو بالمقرنصات أو الدلايات (قصر الحمراء بغرناطة) أما القاعدة فكانت على شكل ناقوس مقلوب . وأقدم التيجان الإسلامية التاج الناقوسى الذى ظهر أول مرة فى « باب العامة » بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا وفى جامع المتوكل ثم فى مقياس الروضة (كقواعد للأعمدة ذات التيجان الكورنثية) .

العقود :

استعمل المسلمون فى عمائرهم أنواعاً مختلفة من العقود حسب الأقاليم الإسلامية . وقد استعملت فى أول الأمر العقود نصف الدائرية ثم العقد المدبب الذى ظهر فى عقود مجاز المسجد الأموى بدمشق وقصير عمرا ، وفى باب العامة بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا ، وقد انتشر هذا العقد

فى إيران (مسجد الشاه بأصفهان) وفى الهند (مسجد الجامع بدلهى) أما عقد نعل الفرس فهو عقد يرتفع مركزه عن رجلى العقد ويتألف من قطاع دائرة أكبر من نصفها . ويكثر استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب ، كما نجده فى المسجد الطولونى حيث تزيد استدارة خفيفة فى بداية العقد .

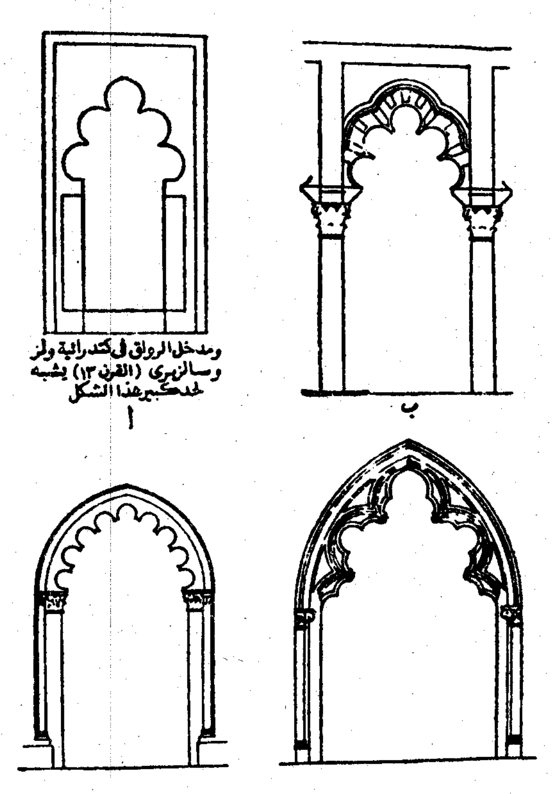
أما عقد نعل الفرس المدبب (المخموس) : فهو عبارة عن قوس دائرتين ويرتد امتداده من أسفل عن خط امتداد كتفى العقد، ويكثر استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب .

أما العقد ذو الفصوص : فهو عبارة عن سلسلة من عقود صغيرة وأقواس متتالية ، ويكثر استعماله فى بلاد المغرب والأندلس (طليطلة وغرناطة) .

أما العقد المزين باطنه بالمقرنصات : فنجد أبدع الأمثلة فى قصر الحمراء بغرناطة ، وفى بلاد المغرب ، وبخاصة فى مدارس فاس وبأضرحة سلاطين الأشرف (مراكش) .

أما القعد ذو الثلاثة الفصوص : فيتكون من ثلاثة عقود صغيرة ، ونجده فى مداخل المدارس والأسبلة فى العصر المملوكى (السلطان حسن ، مدرسة برقوق بالنحاسين) .

العقـــد الفارسى : عقد منخفض يتكون من خطين مستقيمين يتقابلان فى الأعلى بزاوية منفرجة يتقوس طرفاها إلى أسفل عند ارتكازهما



شكل (٣) نماذج للموازنة بين العقود ذات الفصوص

على كتفى الحائط ، وأطلق عليه اسم « العقد الفارسى » لأنه ظهر فى بلاد الفرس وانتشر فيها ، ثم فى تركيا والهند .

العقد المستقيم : وهو عقد مكون من أحجار تشدُّ بعضها بعضاً ، أو من أحجار متداخلة ، وتكوِّن خطّاً مستقيماً ؛ وينتشر هذا النوع فى أغلب البلاد الإسلامية .

المداخل :

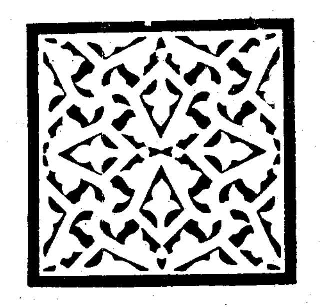
اتبع فى سوريا نظام المداخل الثلاثية المحورية ، وانتقل هذا النظام إلى شمال أفريقيا والأندلس ومصر (الظاهر بيبرس) . وفى مصر توضع المداخل داخل جحور شاهقة عميقة تمتد فى الغالب إلى ارتفاع البناء كله ، ويحف بالباب من الجانبين مكسلتان ؛ ويغلب أن تكون قمة الجحر ربع كروية محمولة على مقرنصات أو نصف قبة مخموسة .

وتصنع الأبواب التى توضع فى هذه المداخل من الخشب المزخرفة حشواته بالزخارف الدقيقة ، أو من الخشب المصفح بالنحاس المزخرف بأشكال هندسية أو نباتية .

المقرنصات :

تستعمل المقرنصات كعملية معمارية إنشائية ، أو كحلية زخرفية ، ففى الحالة الأولى تستعمل لتحويل الحجرة المربعة إلى دائرة عن طريق

عمل طاقات Squinches أو محاريب فى الأركان لتقوم فوقها رقبة القبة المستديرة أو المثمنة . وفى الحالة الثانية تستعمل كحلية زخرفية ترى فى العمائر مُدلاة بعضها فوق بعض فى واجهات المساجد والمآذن ، أو فى تيجان بعض الأعمدة وفى الأسقف الخشبية ؛ وهى تدل على غرام المسلمين بالأشكال الهندسية ، والتفنن فى استعمالها لتحقيق أهداف زخرفية .



طراز العصر الإسلامي المبكر

سبق أن أوضحنا أن الطرز الفنية التى كانت سائدة فى الأقاليم العربية ، التى وحد بينها الإسلام ، كانت طرزاً محلية ، استطاعت أن تهضم التأثيرات الهلينستية التى وفدت إليها . فلما انتشر الإسلام فى هذه البلاد ، قامت بها نهضة فنية ارتكزت على الفنون المحلية السائدة بها . وأخذت تنمو وتتطور محققة أهداف العقيدة الجديدة والمجتمع الجديد . وكانت المبانى البسيطة التى أنشأها النبى عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدون من بعده مؤثرة ، إلى حد كبير ، فى تخطيط المساجد وعناصرها المعمارية الأساسية التى ظهرت بعد ذلك فى مختلف الأقاليم الإسلامية .

المسجد الأول بالمدينة :

وكان المسجد الأول الذى أقامه الرسول فى المدينة غداة هجرته إليها ، يمثل البساطة والتقشف اللذين يميزان جوهر العقيدة الإسلامية . وكانت مساحة هذا المسجد تبلغ نحو ١٠٠ ذراع طولا فى مثلها عرضاً ، وارتفاع الحوائط ٧ أذرع ، وفى الجانب الشمالى الغربى أقيمت مظلة على جذوع النخل ومغطاة بالسعف والطين . وفى الجانب الجنوبى الشرقى شيدت تسع

حجرات كمسكن للنبى عليه الصلاة والسلام ، وكان للمسجد ثلاثة أبواب متعامدة ، كما استعمل اللبن فى البناء . وفى السنة السابعة للهجرة أضاف النبى منبراً مكوناً من ثلاث درجات بعد أن استشار الصحابة . وفى عهد عمر أصبحت مساحة المسجد ١٤٠ × ١٢٠ ذراعاً واستعملت أعمدة من الخشب ، وفرشت الأرض بالحصباء وأصبح له ٦ أبواب . وفى عهد عثمان وسع المسجد وأصبحت مساحته ١٥٠ × ١٦٠ ذراعاً ، واستعملت أعمدة من الحجر ، كما بنيت الحوائط كذلك من الحجر ، والسقف من خشب الساج ، وظلت الزيادات والتحسينات تضاف على هذا المسجد العتيق فى جميع العصور التالية[1] .

على أن الإصلاحات والزيادات التى قام بها الوليد فى سنة ٧١٢ م جعلت منه نموذجاً للجوامع ذات الصحن والأروقة بما أضفاه عليه من فخامة جعلته ذا أثر كبير فى التطور الذى حدث بعد ذلك[2] .

جامع البصرة :

شيده عتبة بن غزوان بأمر الخليفة عمر بن الخطاب فى ١٤ هـ — ٦٣٥ م على تخطيط مربع وأحاطه بأعواد العشب الجافة. ثم جُدِّدَ بعد حريق البصرة فى عهد ولاية أبى موسى الأشعرى ١٦ هـ — ٦٣٧ م فأعاد بناءه باللبن . وفى عهد ولاية زياد بن أبى سفيان أعاد بناءه بالآجر والجص.

---

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ، ص ٣ .

(٢) كونل : الفن الإسلامى ، ص ٦ .

عام ٤٤ هـ — ٦٦٥ م ، وجعل السقف من خشب الساج واستحضر له أعمدة من الأهواز وأقيمت به مقصورة ملاصقة للقبة بها باب يوصل إلى دار الإمارة . ويظن أنه كان لهذا المسجد منارة[1] .

جامع الكوفة :

وضع أساس هذا المسجد فى ١٧ هـ — ٦٣٨م وحددت مساحته بإلقاء سهم فى الجهات الأربع . وقد أحيط بخندق بدلا من الحوائط . وفى جهة القبلة أقيمت مظلة على أعمدة أخذت من خرائب منزل من منازل الأمراء اللخميين بالحيرة . وجدد هذا المسجد فى أيام زياد ٥٠ هـ — ٦٧٠م الذى جلب له أعمدة من الأهواز ثبتت أجزاؤها فى بعضها بالرصاص . وكان ارتفاع سقف المسجد يبلغ نحو ثلاثين ذراعاً تحمله الأعمدة مباشرة .

جامع عمرو بالفسطاط :

أقامه عمرو بن العاص فى ٢١ هـ — ٦٤٢ م . وكانت مساحته ٥٠ × ٣٠ ذراعاً . وله ستة أبواب ، بابان فى كل جانب عدا جانب القبلة ، ولم يكن له فناء داخلى وأعمدته من جذوع النخل . وكانت الأرض مفروشة بالحصباء . وقد توالت عليه الزيادات والتحسينات . وأضيفت عليه

(١) كريزويل : العمارة الإسلامية المبكرة — د . زكى حسن : فنون الإسلام ، ص ٣٤ .

أربع صوامع ، ومنبر فى عهد مسلمة بن مخلد والى معاوية فى ٥٣ هـ — ٦٧٣ م ، ثم أعاد بناءه الوالى قرة بن شريك فى ٩٢ هـ — ٧١١ م وأضاف إليه المحراب المجوف . وصحح اتجاه القبلة .



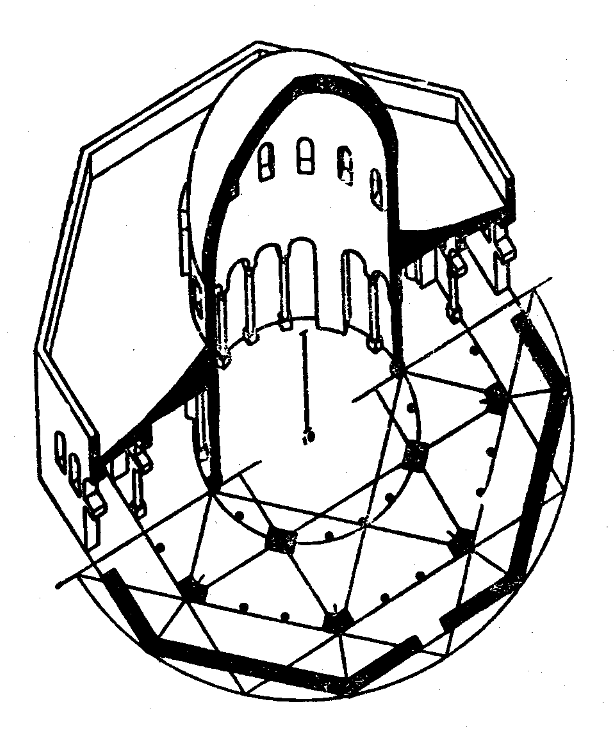
الطراز الأموى

لما انتهى عهد الخلفاء الراشدين وانتقلت الخلافة إلى بنى أمية ، وجعلوا مقرها الشام فى ٤١ هـ — ٦٦١ م ، بدأ الأمويون فى التفكير فى تشييد مساجد توازى فى عظمتها الكنائس المسيحية ، بحيث تليق بعظمة المسلمين وحكمهم الجديد . وقد اعتمد المسلمون على الفنيين والصناع من أهل البلاد فى إطار فلسفة العقيدة الجديدة . وهكذا نشأ الطراز الأموى الذي ظل يسود أغلب البلاد الإسلامية طوال ثلاثة القرون الأولى للهجرة . وفى عهد عبد الملك بن مروان استحكم الخلاف بينه وبين عبد الله بن الزبير الذى كان حاكماً مستقلا على الحجاز لايخضع لسلطان الخليفة الأموى فى دمشق . وفكر عبد الملك بن مروان فى أن يقيم مسجداً فوق البقعة المقدسة ببيت المقدس ينافس به الكعبة ويصرف الناس عن الحج إليها اكتفاء بالحج إلى قبة الصخرة . وكان يجيب المعترضين بالحديث « لاتُشَدّ الرحال إلا إلى ثلاث ، المسجد الحرام ، ومسجدى هذا ، والمسجد الأقصى » .

قبة الصخرة :

من أبدع وأقدم العمائر الإسلامية التى خلفها الأمويون . وقد وضع

أساس البناء عبد الملك بن مروان فى ٧٢ هـ — ٦٩١ م .



شكل (٤) تخطيط لقبة الصخرة

وضع هذا التصميم ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة ، وهى بناء من الحجر على تخطيط مثمن طول ضلعه نحو ٢٠,٥ م وارتفاع الحوائط من الخارج نحو ٩,٥م ، وفى أعلى كل حائط من حوائط المثمن

نوافذ ، وداخل المثمن الخارجى مثمن آخر داخلى ، وفى كل ضلع من أضلاعه ثلاثة عقود كلها محمولة على ١٦ عموداً وثمانية أكتاف ، وداخل المثمن الثانى دائرة من ١٢ عموداً وأربعة أكتاف ، وفوق الدائرة قبة عظيمة قطرها نحو ٢٠,٤٤م مرفوعة على رقبة اسطوانية فتحت بها ست عشرة نافذة ، والقبة من الخشب تغطيها من الداخل طبقة من الجص ومن الخارج طبقة من الرصاص . وللبناء أربعة أبواب متعامدة ، ذات سقيفة أمامية مقابلة للجهات الأصلية .

ويبلغ عدد النوافذ فى البناء ٥٦ نافذة : منها خمس فى كل واجهة من واجهات المثمن ، بالإضافة إلى ١٦ نافذة فى رقبة القبة . وكانت النوافذ مزخرفة بالرخام والزجاج الملون ، أما الشبابيك الواقعة فوق المداخل فقد كانت مزينة بأعمدة من البرونز .

والأقواس الداخلية فى البناء نصف دائرية ، ومثلها أقواس النوافذ ، والأعمدة المستعملة منتزعة من مبان قديمة ، ويلاحظ أنها مختلفة فى طراز أبدانها وتيجانها ، ويمكننا أن نميز خمسة أنواع منها ، واستعملت روابط خشبية مغلفة بالبرونز ومزخرفة بزخارف جميلة لربط الأعمدة بعضها ببعض .

وقبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التى تزين كثيراً من جدرانها . وقوام هذه الزخارف الأشجار والفاكهة والأوانى التى تخرج منها الفروع النباتية ، ورسوم الأهلة والنجوم . وكان الجانب الخارجى من جدران

البناء مغطى أيضاً بالفسيفساء التى استبدلت بها لوحات من القاشانى على يد السلطان سليمان القانونى ١٥٤٥ م .

والحوائط من الداخل إلى ارتفاع أربعة أمتار ، وكذلك جميع الأكتاف مغشاة بالرخام . أما الحوائط من الخارج فمقسمة إلى تجويفات رأسية بكل ضلع منها سبعة . . وتعتبر زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة أقدم نموذج للزخارف الأموية الأولى .

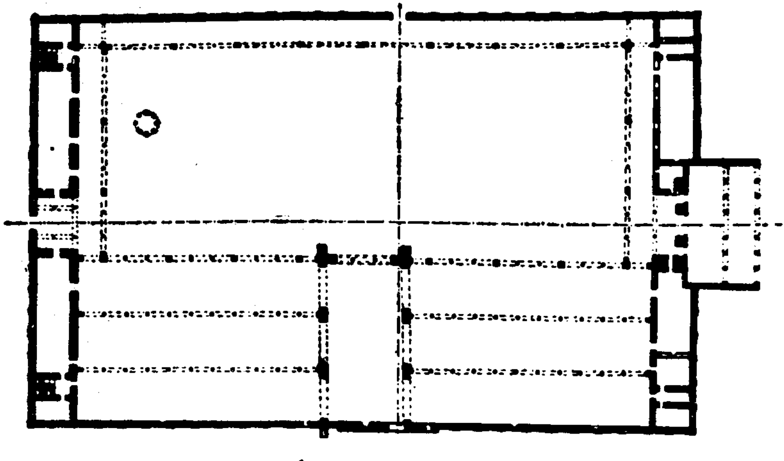
وفى داخل القبة كتابة كوفية طولها نحو ٢٤٠ متراً كتبت بماء الذهب على أرضية زرقاء . وفى أيام المأمون أدخلت بعض الإصلاحات على القبة ، وكان منها تعديل هذه الكتابة رغبة فى نسبتها إلى المأمون ، ولكن الصانع الذى كتب اسم المأمون فاته أن يغير تاريخ البناء وهو ٧٢ هـ .

المسجد الأموى بدمشق :

يعتبر المسجد الأموى من أعظم المساجد الإسلامية وأقدمها ، ومن أهم الآثار التى خلفها الأمويون . شيده الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك بين عامى ٨٨ ، ٩٦ هـ — ٧٠٧ ، ٧١٤ م فى بقعة كان فيها معبد وثنى ؛ ثم حلت محله كنيسة القديس يوحنا . واستقدم له الفنيين والعمال من أنحاء العالم الإسلامى .

يتكون المسجد من صحن كبير مستطيل ، تحيط به سقفية محمولة على أعمدة وأكتاف وفوق كل عقد نافذتان ، وإيوان رئيسى مساحته ١٣٦ ×

٣٧ متراً . ويتكون من ثلاثة أروقة موازية لحائط القبلة ، ويحمل السقف عقود محمولة على أعمدة رخامية ، فوقها أقواس أصغر منها بارتفاع ١٥ متراً ويقطع هذه الأروقة مجاز عمودى على حائط القبلة يبلغ ارتفاع سقفه ٢٣ متراً ، وفى وسط رواق القبلة قبة حجرية أضيفت فى عصر متأخر . والسقف كله على شكل جمالون .



(شكل ٥) تخطيط للمسجد الأموى بدمشق

وكان هذا المسجد مفروشاً بالمرمر ، وكانت جدرانه مغشاة بالرخام إلى ارتفاع مترين تقريباً ، وفوق هذه اللوحات الرخامية صور وزخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة ، ما يزال بعضها فى الرواق الغربى .

يوجد فى هذا الجامع ٦ أنواع من الشبابيك الرخامية تعتبر المثل الأول للزخارف الهندسية الإسلامية .

ولهذا الجامع ثلاث مآذن اثنتان فى طرفى ضلعه الجنوبى ، واحدة مربعة الشكل والثانية مثمنة « كالمآذن المصرية » ، أما الثالثة فنى منتصف ضلعه الشمالى وهى مربعة الشكل .

ومن أهم الإصلاحات التى أجريت فى هذا المسجد ماتم فى عصر الخليفة المأمون .

وقد أثر هذا الجامع العظيم ـ سواء من حيث التخطيط أم التنظيم المعمارى ، أم الزخارف ـ فى جامع حلب وقصر الحير وفى مساجد شمال إفريقيا والأندلس .

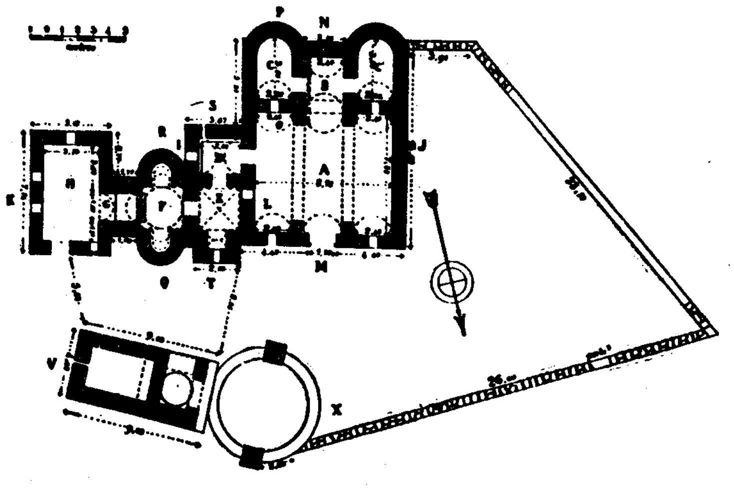
المسجد الأقصى :

أما المسجد الأقصى « بيت المقدس » فقد تغير شكله عدة مرات ، فقد أنشئ أول مرة فى عهد الخليفة عمر فى ١٧ هـ ـ ٦٣٨ م ثم أعيد بناؤه فى أيام عبد الملك بن مروان حوالى ٩٠ هـ ـ ٧٠٩ م وكان قوامه أروقة موازية للقبلة يعترضها رواق عريض . ثم أعاد إنشاءه الخليفة العباسى المنصور ١٤١ هـ ـ ٧٥٨ م ـ واستمرت تجرى فيه التجديدات حيث تتعذر نسبته إلى الطراز الأموى .

قصير عمرا :

كان أمراء بنى أمية يحنون إلى حياة البادية ، لذلك أنشأوا القصور العظيمة كقصر المشتى باستراحات الصيد ، كقصير عمرا الذى ينسب إلى

الوليد بن عبد الملك ، وقد استنتج كريزويل وبرشم أنه أنشئ بين عامى ٧١٢ ، ٧١٥ م ويقع قصير عمرا على بعد ٥٠ ميلا شرق عمان ، ويشتمل على قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدين يقسمانها إلى ثلاثة أروقة ، ولكل رواق منها سقف على شكل قبو نصف دائرى ، ويتصل الرواق



شكل (٦) تخطيط قصير عمرا

الأوسط فى الجهة الجنوبية بحنية كبيرة على جانبيها غرفتان صغيرتان بدون نوافذ . وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام مكون من ثلاث قاعات صغيرة ؛ الأولى ذات سقف من قبو نصف دائرى والثانية سقفها من قبوين متقابلين ، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية . والبناء مشيد بالحجر الجيرى ، والأرض مغشاة بالرخام ، أما الأقبية فقد غطيت بطبقة سميكة من الملاط .

وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بالرسوم ذات الموضوعات المختلفة، قد دب التلف إلى معظمها بعد أن صورتها البعثة العلمية التى كان يرأسها الدكتور موزل Musil سنة ١٨٩٨ م ، وتشتمل هذه الرسوم على موضوعات الصيد والرقص والاستحمام ، ورسوم نساء شبه عاريات ، ورسوم رمزية تمثل آلهة الشعر والفلسفة عند الرومان ، وأخرى لبعض مراحل العمر : الفتوة والرجولة والكهولة ، ورسم لقبة السماء وبعض النجوم والأبراج المختلفة . ورجال يزاولون بعض الحرف . وأغلب هذه الرسوم داخل مساحات مربعة أو معينة .

ومن أهم الصور التى تزين جدران هذا القصر صورة تمثل الأمير جالساً على العرش وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان ، على عقدها كتابة كوفية دعائية ، ويحف بالأمير شخصان. أما الصورة الثانية فلعلها أهم ما فى القصر لدلالتها التاريخية وهى تسمى « أعداء الإسلام » وفيها ستة أشخاص مرسومين على صفين ، وقد استنتج الأستاذ المستشرق السويسرى ڤان برشم Van Berchem أن هؤلاء الملوك هم أعداء الوليد بن عبد الملك . كما استنتج كريزويل من أسلوب التصوير والكتابة العربية والإغريقية فوق الأشخاص فى صورة أعداء الإسلام أن الفنانين الذين زينوا هذا القصر من الفنانين السوريين . وأنهم اتبعوا الأسلوب الفنى الذى تطور فى سوريا فى القرون السابقة للإسلام .

ويشبه قصير عمرا إلى حد كبير حمام آخر يسمى حمام الصرخ على

بعد ١٢ ميلا شمال عمان كشفه بتْلرْ Butler سنة ١٩٠٥ ، ورفعه رسماً عن الطبيعة فنسنت سنة ١٩٢٦ .

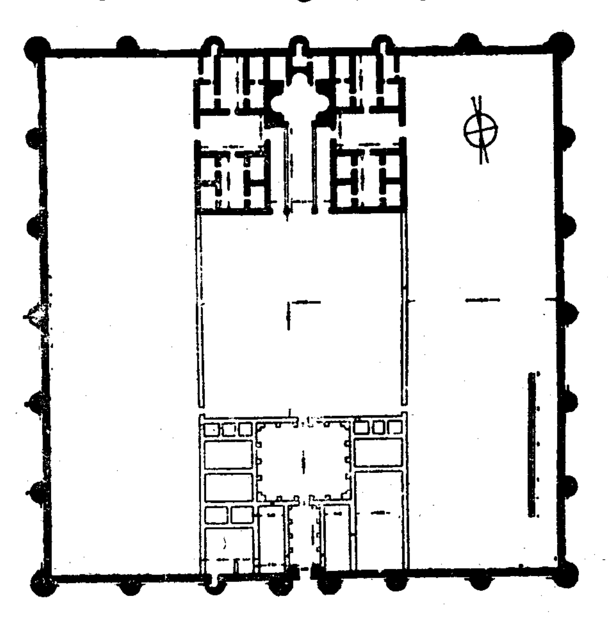
وقد اهتم الخلفاء والأمراء الأمويون بإنشاء القصور عظيمة الاتساع فى جهات متفرقة . ومن هذه القصور قصر هشام بن عبد الملك ويقع على الضفة الغربية من الأردن وعلى بعد خمسة كيلو مترات شمال أريحا ، ويشتمل على القصر والمسجد والحمام ، وبه رسوم بالفسيفساء تمثل شجرة مورقة وعلى جانبها ظباء وأسد ينقض على واحدة منها .

ومنها قصر الحير الشرقى والغربى ويقع القصر الغربى على بعد ٦٠ ميلا شمال شرقى تدمر ، ٨٠ ميلا جنوب الرصافة . شيده الخليفة هشام بن عبد الملك حوالى ١١٠ هـ — ٨ / ٧٢٩ م ويحتوى على جناحين ؛ شرقى صغير وغربى كبير بينهما مسافة تبلغ حوالى ½ ٤٢ متراً . والأسوار محصنة بأبراج نصف دائرية . وفى الجنوب الشرقى يوجد مسجد . ويظن أن هذا القصر كان مكوناً من أكثر من طابق .

قصر المشتى :

ولهذا القصر أهمية خاصة لما دار حوله من جدل بين علماء الآثار خاصًا بنسبته إلى العصر الأموى . وقد استقر رأى الباحثين على أنه يعود إلى الوليد الثانى بين سنتى ١٢٣ / ١٣٣ هـ ٧٤٠ / ٧٥٠ م . وتقع خرائب هذا القصر فى البلقع حوالى ٢٠ ميلا جنوب شرقى عمان . وتخطيطه مربع

يبلغ طول ضلعه ١٤٤ م يحيط به سور مزود بأبراج نصف دائرية ، ويقع مدخله فى الجنوب ، والمسطح من الداخل مقسم إلى ثلاثة أقسام من الشمال إلى الجنوب ، ويبلغ عرض القسم الأوسط نحو ٧٥ م . والقسمان الجانبيان لم يبدأ فيهما البناء ، والبناء فى القسم الأوسط لم يكمل ، وقد أقيمت المبانى الداخلية من الطوب على أربعة مداميك من الحجر المنحوت.



شكل (٧) تخطيط القصر المشتى

ويلى المدخل قاعة تؤدى إلى بهو ، وحول القاعة والبهو غرف ، وفى غرب المدخل حجرة ملاصقة للسور بها حنية تدل على أنها كانت

مسجداً للقصر . وخلف البهو فناء مربع متسع يقع خلفه ، وعلى محور الباب العمومى ، مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدى إلى قاعة كبيرة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أروقة تنتهى بقاعة العرش المكونة من ثلاث حنيات كبيرة نصف دائرية . وحول هذه القاعة والأروقة مجموعات من « البيوت » تتكون كل مجموعة من فناء مستطيل ، وفى كل من جانبى هذا الفناء ساحة وحولها غرفتان مقبيتان . ونظام البيوت هنا يشبه النظام الذى كان شائعاً فى العراق القديم (بابلى)[1] واستعمل فى سوريا قبل الإسلام .

ولعل أهم أجزاء القصر هى الواجهة الرئيسية ؛ لما تحفل به من زخارف رائعة فى الحجر الجيرى ، ويبلغ ارتفاعها نحو ستة أمتار ، ويدور مع الواجهة وحول الأبراج وزرة من أسفل ، وكرنيش من أعلى ، وكلاهما مزخرف بزخارف محفورة . وسطح الحائط الأوسط مقسم إلى عشرين مثلثاً قاعدتها من أعلى ، وعشرين مثلثاً قاعدتها من أسفل، بحيث تكوّن أضلاع المثلثات خطًّا منكسراً مستمرًّا مزخرفاً بأوراق الأكنتس. وفى داخل كل مثلث وريدة فى وسطها زخارف مؤسسة على المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر وأزهار اللوتس والنجوم الصغيرة . وقد زخرفت أرضية المثلثات بزخارف نباتية رقيقة ذات حفر عميق نوعاً ، وقد أنجزت زخارف المثلثات القائمة على قاعدتها ، أما المثلثات الأخرى فأغلب أجزائها

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ١٤٧ .

لم يكمل . وبعض هذه الزخارف يمثل حيوانين متقابلين يفصلهما إناء تخرج منه النباتات ، وزخرفت باقى المساحة بالفروع ووريقات العنب وعناقيده ورسوم الطيور .

وقد نقلت هذه الواجهة إلى متحف برلين كهدية من السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٣ م ، وتعتبر من أنفس التحف الإسلامية فى هذا المتحف .

ويقول الأستاذ كونل خاصًّا بالجهد الذى بذل فى هذه الزخارف « فى هذه الجهود نتبين آلام وضع فن الزخرفة العربى (الأرابسك) وقد وصل هذا الفن إلى أوج تطوره فى القطع الرخامية الموجودة على جانبى المحراب فى جامع قرطبة ، فهو يغطى المساحة المخصصة له فى تأدية أمينة رشيقة ، وينقاد فى سهولة لكل محاولة يراد بها تشكيله فى صور جديدة »[١] .

وهناك قصر آخر يسمى قصر الطوبة يقع على بعد ٦٠ ميلا جنوب شرقى عمان ، وينسب أيضاً إلى الوليد الثانى فى التاريخ نفسه المقدر للمشتى وهو يشبهه فى كثير من جوانبه .

---

(١) أرنست كونل : الفن الإسلامى ص ١٦ .

الطراز الأموى الغربي

جامع القيروان :

عندما تم فتح العرب شمال أفريقيا أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان ومسجدها فى سنة ٥٠ هـ ٦٧٠ م ، ثم هدم المسجد وأعيد بناؤه سنة ٧٦ هـ ٦٩٥ م ثم جدده وزاد فيه بشر بن صفوان بأمر الخليفة هشام ١٠٥ / ١٠٩ هـ — ٢٤/ ٧٢٨ م ، ثم أضيفت إليه زيادات أخرى فى أيام زيادة الله الأغلبى عام ٢٢١ هـ — ٨٣٦ م ، ومايزال جزء من هذا المسجد يعود إلى أيام هشام .

وتخطيطه على شكل مستطيل غير منتظم الأضلاع ويحتوى على ٤١٤ عموداً ذات أشكال مختلفة ، وحرم المسجد يتكون من سبع عشرة بلاطة ، والبلاطة الوسطى أعرض من سائر البلاطات وهى تسير عمودية على القبلة ؛ وفى أولها من ناحية الصحن قبة ، وفى نهايتها من ناحية المحراب قبة أخرى.

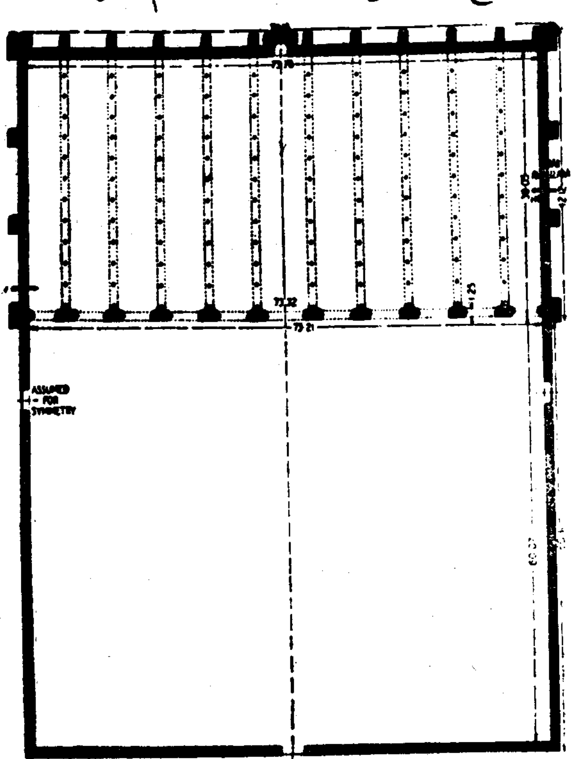
ويمتاز هذا المسجد بمئذنته البرجية عظيمة الارتفاع والمكونة من ثلاثة طوابق يعود الأول والثانى منها إلى أيام هشام .

ويحيط بالصحن بوائك ودعائم مزودة بأعمدة أمامية مزدوجة ، والملاحظ أن تخطيط هذا المسجد متأثر بتخطيط المسجد الأموى بدمشق.

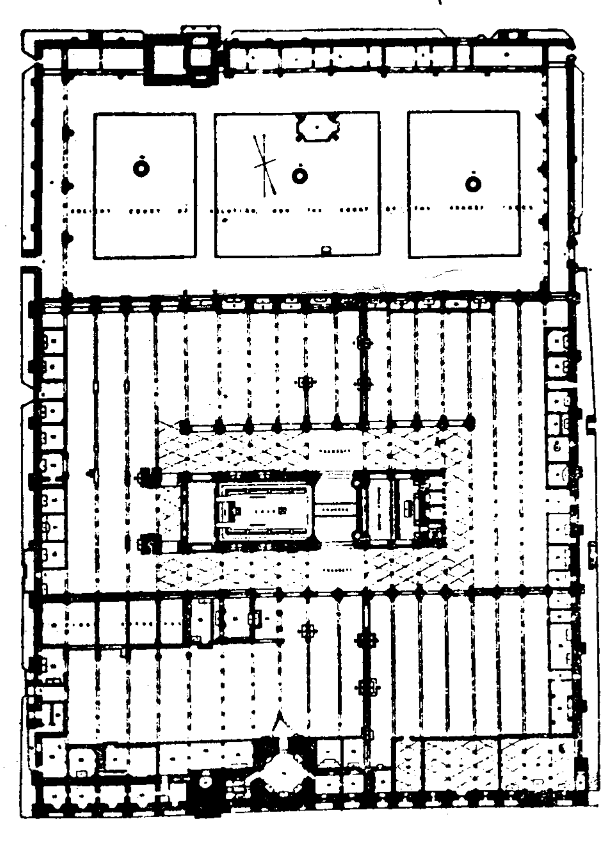
وقد استند جامع الزيتونة فى تونس الذى أنشئ ٧٣٢ م فى تخطيطه إلى مسجد دمشق استناداً قوياً .

مسجد قرطبة :

تم للعرب فتح الأندلس سنة ٩٢ هـ ٧١١ م ، وعندما استقر الأمر



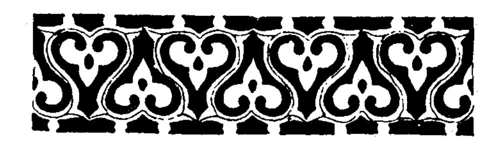
لعبد الرحمن الداخل الذى هرب من وجه العباسيين بعد استيلائهم على الخلافة ، أنشأ مسجد قرطبة العظيم سنة ١٦٩ – ١٧٠ هـ/ ٧٨٦م . وكان لهذا المسجد رواق يضم إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك محمولة على



شكل (٩) مسقط جامع قرطبة وفى وسطه أقيمت مصلى بعد خروج العرب من إسبانيا

أعمدة منقولة من مبان قديمة ، وكانت تعلو هذه العمد عقود مزدوجة على هيئة نعل الفرس، وتسند العقود العلوية على أعمدة صغيرة . ويمتاز هذا الجامع بقبلته المزينة بزخارف الفسيفساء المذهبة ذات الرسوم الجميلة التى تعود إلى أيام الحكم بن المستنصر ٣٥٤ هـ كما يمتاز بأبوابه المزخرفة وشبابيكه الرخامية المفرغة .

وقد أدخلت زيادات كثيرة على المسجد أيام عبد الرحمن الثانى ٢١٨ هـ والحكم الثانى ٣٥٥ هـ والمنصور حاجب هشام الثانى ٣٧٧ هـ . وأصبحت مساحة المسجد بعد هذه الزيادات ٢١٨٧٥ م٢ .



مميزات العمارة فى الطراز الأموى

كان المجتمع الإسلامى فى صدر الإسلام يتميز بالبساطة والتقشف والبعد عن الترف بكل مظاهره بعداً مبعثه القلب والإيمان بالله إيماناً عظيماً ، ويظهر ذلك واضحاً فى المساجد الأولى التى أنشئت فى المدينة والكوفة والبصرة والفسطاط ــ ضمن المدن التى أسست فى أماكن خالية فى هذه البلاد .

وبتوالى الزمن أخذ حكام المسلمين يقيمون المنشآت العظيمة معتمدين على أهل البلاد التى يقيمون فيها هذه العمائر ، تأكيداً لعظمة الإسلام ودعما لحكمهم . وقد اعتمد الوليد على عمال من مصر وسوريا عندما أعاد بناء مسجد النبى بالمدينة فى ٧ / ٧٠٩ م .

وأغلب العمائر التى تركها الأمويون فى سوريا ، باعتبارها مقر الحكم ، كانت عمائر عظيمة استخدم فى بنائها الحجر فى مداميك بارتفاع بين ٨٠ ، ٩٠ سم للمدماك ، وعقود محمولة على أعمدة رخامية ، وأغلب المساجد كانت مغطاة بأسقف خشبية مائلة على شكل جمالون ، ولايخفى أن الشام كانت دائماً مصدراً أساسيًّا للأخشاب التى استعملت فى حضارات الشرق الأوسط القديمة .

أما المآذن فكانت على شكل أبراج ، ولعلهم تأثروا فى ذلك بأبراج الكنائس التى كانت منتشرة فى سوريا وقت الفتح الإسلامى ، وعلى الرغم من أن التأثيرات السورية كانت بارزة فى جميع العمائر التى أنشئت حينئذ إلا أننا نلاحظ أن التأثيرات الميزوبوتامية كانت واضحة فى زخارف قبة الصخرة وفى تكوين بعض الصور الجدارية (قصير عمرا) كما نلاحظ التأثيرات المصرية فى زخارف قصر المشتى ، ولعل هذا مرده إلى استخدام صناع وفنيين من جميع البلاد الإسلامية عند إقامة المنشآت الهامة .

وهناك ملاحظة أخرى وهى حب خلفاء بنى أمية للمعيشة الصحراوية مما أدى بهم إلى إقامة مجموعة من الاستراحات والقصور الصحراوية مثل قصير عمرا ، وقصر الحير وقصر المشتى وقصر الطوبة . وكانت أغلب هذه المبانى تأخذ شكل الحصون — متأثرة بالحصون المحلية الممتدة من الخليج العربى إلى دمشق ، وكانت من الداخل مقسمة إلى بيوت تشتمل على أماكن للاستقبال وفناء ، وتنظيم الحجرات حول فناء متوسط .

وحوالى نهاية العصر الأموى استعمل الطوب فى عمل الحوائط والأقباء ، « تأثير عراقى » .

وقد استعمل المعماريون فى العصر الأموى فى منشآتهم العقود نصف الدائرية ونعل الفرس والمدبب والمستقيم ، كما استعملوا الروابط الخشبية

بين الأعمدة . والأقباء نصف الدائرية التى بنيت بالحجر أو الطوب ، والقباب الخشبية والحجرية مستعملين القطاع الطولى للمخروط فى تحويل الحجرة المربعة إلى دائرة . وفى التحصينات استعملوا الأبراج نصف الدائرية والمزاغل البارزة Machicoolis كما استعملوا الزخارف الهندسية والتخطيط الذى يعتمد على التقسيم الثلاثى ، كما يشاهد فى قصر المشتى ، وهى طريقة لم تتبع من قبل .

أما من حيث الزخارف الفاخرة ، فقد استعملوا الرخام المشقوق للحصول على تماثل زخرفى من تجازيعه الطبيعية ، وتغشية الحوائط به ، وكانت الحوائط الداخلية تزخرف بالفسيفساء على نطاق واسع لم يعرف قبل ذلك . وكذلك استعمال الصور الجدارية فى موضوعات بها الأشكال الآدمية والحيوانية .

ويلاحظ أن الطراز الأموى لم ينتشر فى العراق ولا فى إيران ، ذلك لأن المبانى التى أنشئت فى هذه البلاد منذ البدء تأثرت بالأسلوب المحلى ، وهو استعمال الطوب بدلا من الحجر ومايقتضيه ذلك من تغير فى التفصيلات المعمارية الأخرى .

على أن أكثر البلاد تأثراً بالطراز الأموى منذ أول الأمر كانت شمال أفريقيا والأندلس. وبعد بضعة قرون ظهر طراز خاص مميز نطلق عليه الطراز المغربى[١] .

---

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ١٥٨ .

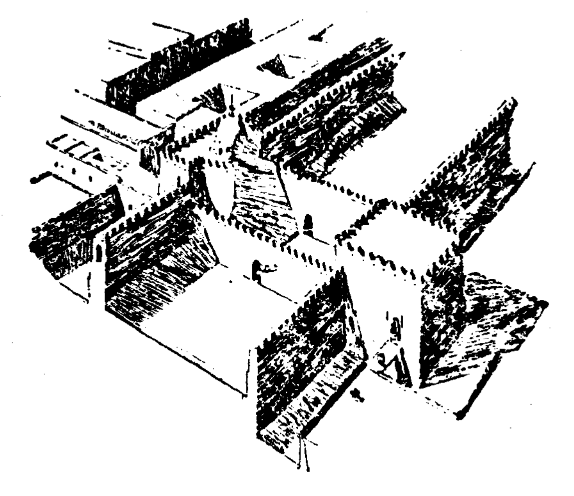
الطراز العباسى

عندما انتقلت الخلافة إلى بنى العباس ١٣٢ هـ ٧٥٠ م نقلوا مقر الحكم إلى العراق ، وقد أدى ذلك إلى تغيرات جوهرية فى أساليب الفن ، منها استعمال الآجر بدلا من الحجر والأكتاف بدلا من الأعمدة وفُضِّلت الزخارف الجصية على الزخارف الحجرية ، واستعمل التخطيط المستطيل ، وهكذا نجد نمطاً فنيًّا جديداً يختلف عن النمط الذى ساد العالم الإسلامى فى ظل الخلافة الأموية .

وكان من الأمور المسلم بها أن يقوم مؤسسو الدولة العباسية بإنشاء مدينة جديدة تحقق مايدور فى نفوسهم فى النواحى السياسية والاجتماعية .

مدينة بغداد :

وبين عامى ١٤٥ — ١٤٩ هـ ٧٦٢ — ٧٦٦ م شيد الخليفة المنصور مدينة بغداد وجعل تخطيطها مستديراً ولها أربعة مداخل رئيسية محورية ، ويبلغ قطرها نحو ٢٧١٠ م واستعمل فى البناء قوالب من الطوب اللبن يبلغ وزن الطوبة نحو ٢٠٠ رطل ، كما استخدم البوص كرباط بين المداميك ، وهى طريقة عراقية قديمة — وللمدينة سوران خارجيان : الداخلى منهما أعلى وأسمك ، وقطاع الحائط على هيئة مدرج مقسم إلى



شكل (١٠) تخطيط يوضح مدخل مدينة بغداد المستديرة

ثلاثة أقسام سمك السفلى ١٠ أذرع والمتوسط ٩ وربع والعلوى ٨ ونصف ذراع ، وفى الجزء العلوى من الحائط دهليز مغطى بقبو للدفاع .

أما مداخل المدينة فهى من نوع المداخل المنحرفة . ويجتاز الداخل قنطرة فوق خندق ثم يدخل فى غرفة مستطيلة مغطاة بقبو نصف اسطوانى ويخرج منها إلى رحبة مكشوفة ثم يلج بابا يفتح على دهليز مغطى بقبو نصف اسطوانى . يؤدى هذا الدهليز إلى سلم يوصل إلى المجلس الذى يعلو الدهليز المقبى ، وغرفة مربعة تعلوها قبة محمولة على أربعة محاريب ركنية .

وفى قلب المدينة يقع المسجد والقصر ، ويعرف بقصر الذهب ، أهم أجزائه القبة الخضراء التى كان ارتفاعها نحو ٨٠ ذراعاً . وقد نمت المدينة

واتسعت وخرجت عن هـذا التخطيط . وفقدت صلتها به منذ القرن العاشر الميلادى .

مدينة سامرا :

وفى عام ٢٢١ هـ ٨٣٦ م شيد الخليفة المعتصم مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر الدجلة على بعد ١٠٠ ك شمال بغداد . وقد هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ هـ — ٨٨٣ م إلى بغداد ، وقد دبت الحياة فى سامرا نحو ٥٠ عاماً ، وأزيحت الأنقاض عن قصر الجوسق الخاقانى « قصر المعتصم » . وظهر أن لهذا القصر الكبير وملحقاته مدخلا واحداً اسمه « باب العامة » . لا تزال أنقاضه قائمة . وقد عثر على زخارف جصية جميلة كانت تزين جدران قاعة العرش ، كما عثر فى جناح الحريم على حجرات للنظافة كان يصل إليها الماء الجارى فى أنابيب من الرصاص أو الصلصال ؛ ونميز فى سامرا ثلاث مراحل مرت فيها الزخارف الجصية : تبدأ بزخارف قريبة من الطبيعة لأوراق العنب وعناقيده ، ثم تبعد بالتدريج عن أصولها الطبيعية إلى أن تصبح زخارف قطوعها خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة .

وقد عثر على رسوم جدارية كثيرة فى قصر الجوسق الخاقانى منها رسم يمثل راقصتين مرسومتين فى وضع متقابل ، الجسمان منظوران من الأمام والرأسان نصف جانبيين والأذرع مرفوعة . كما عثر على رسوم أخرى لموضوعات دمية وحيوانية ، ويغلب على الجميع الأسلوب الزخرفى .

مسجد سامرا الكبير :

بدأ فى إنشائه المتوكل سنة ٢٣٤ هـ – ٨٤٨ م – وهو أعظم الجوامع الإسلامية مساحة إذ كان يتسع لأكثر من ١٠٠ ألف مصل ، تخطيطه على شكل مستطيل أبعاده ، ٢٦٠ × ١٨٠ م[١] واستعمل فى بنائه اللبن ، أما السور الخارجى فمبنى بالطوب الأحمر الفاتح ، وزود بأبراج تبلغ جملتها ٤٠ برجاً قطر كل منها أربعة أمتار ونصف المتر ويبرز الواحد عن الجدار نحو مترين .

وفى حرم المسجد ٢٤ صفاً من الأكتاف تكون ٢٥ بلاطة عمودية على حائط القبلة ، ويرتكز السقف على الأكتاف مباشرة ، وحول الصحن فى الجانبين الشرقى والغربى أربعة صفوف من الأكتاف أما فى الجانب الشمالى فنجد ثلاثة صفوف فقط . وقطاعات الأكتاف مثمنة الشكل وفى أركانها أعمدة مستديرة من الرخام كل منها مكوّن من ثلاثة أجزاء متصلة بحلقات معدنية ، وقد استعمل الرصاص المصهور فى اللحامات . ويبلغ ارتفاع السقف من الداخل نحو ١٠,٣٥ أمتار ويكتنف المحراب زوجان من الأعمدة الرخامية الوردية ذات تيجان وقواعد رمانية .

ويقول هرتزفلد إن حوائط المسجد كانت مغاطاة بالفسيفساء الزجاجية على أرضية مذهبة .

---

(١) كونل : الفن الإسلامى ص ٢٥ .

وللمسجد زيادتان . وتقع المئذنة وتسمى « الملوية » على المحور فى منتصف الزيادة الأولى . ويبلغ ارتفاع قاعدتها ٣ أمتار . وعرض المنحدر الصاعد إلى قمتها ٢.٣٠ م إلى أن يتم خمس دورات كاملة . وكان يوجد فى أعلى المئذنة جوسق صغير مرتكز على ثمانية أعمدة من الخشب[١].

قصر الأخيضر :

من أهم القصور المحصنة التى خلفها العباسيون وأعظمها أثراً فى النفس . وينسب إلى عيسى بن موسى ١٦١ هـ ٧٧٨ م . ويقع فى الصحراء على بعد ١٢٠ ميلا جنوبى بغداد . ويشتمل على سور خارجى على شكل مستطيل أبعاده ١٧٥ × ١٦٩ م . فى وسط كل ضلع من الأضلاع بوابة . وفى أركان المستطيل أربعة أبراج مستديرة بين كل برجين عشرة أبراج نصف دائرية هذه غير الأبراج التى تحف بالباب ، ويقع مبنى القصر ملاصقاً للضلع الشمالى من السور . ويبلغ مسطح القصر نفسه ١١٢ × ٨٢ متراً ، وحوائط القصر الخارجية مزودة بالأبراج نصف الدائرية . واستعمل فى البناء بلاطات من الحجر الجيرى ثبتت بمونة من الجص .

والارتفاع الحالى للحوائط ١٧ متراً . ويعتقد كريزويل أنها كانت

(١) كريزويل : الموجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ٢٧٤ — ٢٧٨ ، وكمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام — ص ١٠١ — ١٠٢ .

تبلغ نحو ١٩ متراً فى حالتها الأولى ، حيث تنتهى بحلية مؤسسة على أقواس من نعل الفرس .

والبوابة الرئيسية تقع فى وسط الضلع الشمالى للسور ومزودة بوسائل كافية للدفاع . ويلى الباب ممر مغطى بقبو وخلفه حجرة تعلوها قبة . وإلى اليمين واليسار دهليز ممتد مغطى بقبو . ويلى القبة البهو الكبير المغطى بقبو مرتفع ، وعلى اليمين واليسار غرف تستعمل كمخازن . ويقع مسجد القصر خلف الغرف اليمنى . أما الغرف اليسرى فتقع خلفها حجرات ذات أقبية بارتفاع ثلاثة أدوار . وفى نهاية البهو الكبير قبة يفتح منها يميناً ويساراً دهليز ممتد ومغطى بقبو ويدور حول الفناء الأوسط وقاعة العرش ، بحيث يفصل هذه المجموعة عن سائر أجزاء القصر . ومن هذا الدهليز ، وعلى محور الباب الرئيسى ، ندخل إلى ساحة الشرف ويحيط بها تجويفات تنتهى من أعلى بمحاريب معقودة ومزخرفة بزخارف من الطوب . وخلف هذه المساحة توجد قاعة العرش تحيط بها الغرف . ويوجد حول الدهليز الكبير أربع مجموعات من « البيوت » تكاد تكون مستقلة عن القصر ومداخلها على الدهليز الكبير[١] . وهــذا القصر غنى بالعناصر المعمارية والتنوع فى أشكال الزخارف مما يجعله عملا معمارياً من الطراز الأول .

---

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ١٩٢ .

جامع أحمد بن طولون :

أنشأه أحمد بن طولون سنة ٢٦٣ — ٢٦٥ هـ . ٨٧٦ — ٨٧٩ م ويؤثر هذا المسجد فى النفس بضخامته وبساطة تصميمه . ويتكون من صحن مكشوف مربع تقريباً ، فى وسطه فسقية داخل بناء مربع التخطيط . تعلوه قبة محمولة على صفوف من المقرنصات ، تحيط به من جوانبه الأربعة إيوانات أكبرها الإيوان الشرقى وهو إيوان القبلة . وبه خمسة صفوف من الدعائم المستطيلة تحمل عقوداً مدببة ، وفى أركان الدعائم أعمدة مندمجة ذات تيجان رمانية الشكل ومزخرفة بزخارف نباتية . وتعلو الدعائم فتحات معقودة مدببة لتخفيف الثقل . أما الإيوانات الثلاثة الأخرى فيشتمل كل منها على صفين من العقود المدببة . ويحيط بالجامع من جهاته الثلاث البحرية والغربية والقبلية ثلاثة أسوار موازية لأسوار المسجد وأقل منها ارتفاعاً . وبين حائط الجامع والسور الخارجى توجد مساحات تسمى « الزيادات » .

وفى أعلى جدران الجامع وجزء من الأسوار الخارجية شرافات مفرغة ، وكان للجامع ٤٢ باباً ٢١ فى جدار المسجد . بالإضافة إلى أربعة أبواب صغيرة فى جدار المحراب . أما الآن فالمفتوح من أبواب الأسوار خمسة فى كل من السورين البحرى والقبلى وبابان فى الجدار الغربى .

ويوجد فى الجامع ستة محاريب بالإيوان الشرقى ، أحدها المحراب

الأصلى الذى يجاور المنبر ، يكتنفه أربعة أعمدة رخامية . وقد عملت به إصلاحات أهمها الفسيفساء التى أضيفت فى عهد السلطان لاچين . أما المحاريب الخمسة الباقية فكلها من الجص ومستوية الوجوه .

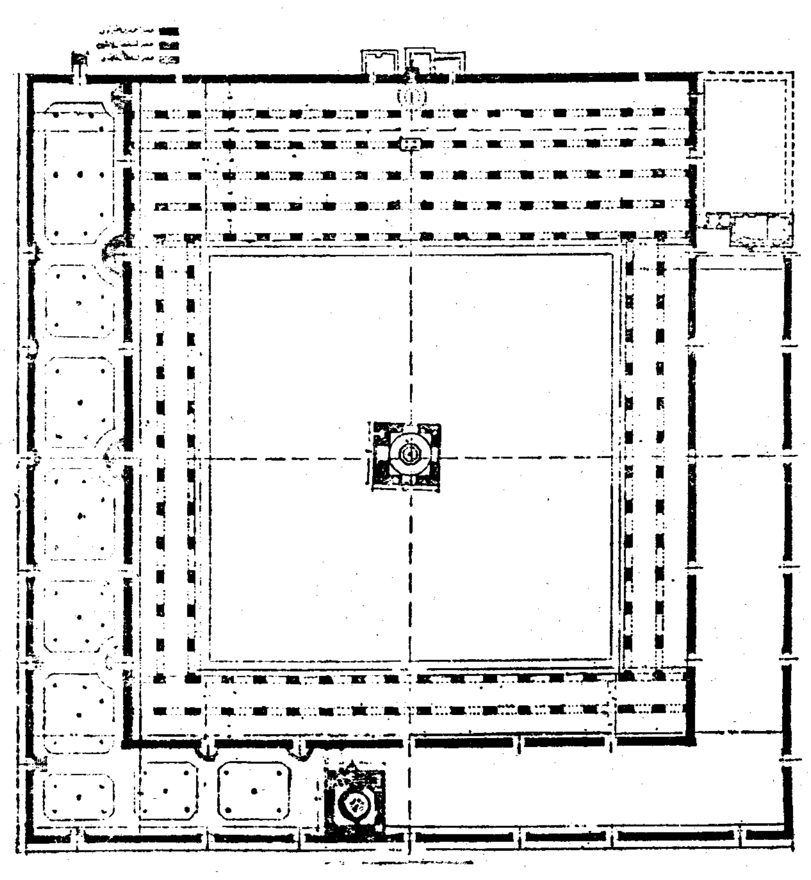
وفى المسجد ١٢٨ نافذة مزخرفة بالجص المفرغ ذات أشكال هندسية بديعة ، وأغلبها مجدد فيما عدا أربع فى جدار القبلة تعود إلى زمن إنشاء المسجد

وأغلب زخارف المسجد محفورة فى الجص نراها فى واجهات الأروقة المشرفة على الصحن وحول الطارات الكبيرة والصغيرة وفى الشريط الذى يدور حول المسجد أسفل طراز الكتابة ، وفى باطن بعض العقود المطلة على الصحن . أما الزخارف المحفورة فى الخشب فقليلة نراها فى أعتاب بعض الأبواب .

وتبلغ مساحة المسجد بالزيادات ١٦٢ × ١٦٢,٤٦ متراً ومن غير الزيادات ١٢٢,٢٦ × ١٤٠,٣٣ متراً . والمسجد كله مبنى بالطوب الأحمر الداكن المغطى بطبقة سميكة من الملاط تعلوها طبقة أخرى بيضاء من الجص بها الزخارف المحفورة .

أما المئذنة فتقع فى الزيادة الشمالية الغربية منحرفة قليلا عن محور المسجد ، وتتكون من قاعدة مربعة تعلوها منطقة اسطوانية فوقها جزء

مثمن ، ويجرى الدرج من الخارج حول المئذنة ، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للطراز العباسى فى مصر .



(شكل ١١) تخطيط لجامع أحمد بن طولون

مميزات العمارة فى الطراز العباسى

عند ما سقطت الخلافة الأموية ، وانتقل مقر الخلافة من دمشق إلى بغداد ، تبع ذلك تغير واضح فى التأثيرات ومظاهر الحياة الفنية ، وبدأت تظهر الملامح الفنية العراقية القديمة التى نمت خلال مرحلة الفن الأخمينى والساسانى . وكانت هى البذور الأولى التى ترعرعت فى سامرا ، والتى امتد أثرها غرباً إلى مصر فى جامع ابن طولون وشرقاً فى نيسابور وافرازياب (بالقرب من سمرقند) :

وكانت المساجد فى هذا العصر عظيمة الاتساع وكانت سقوفها محمولة على أكتاف أو أعمدة مباشرة دون استعمال للعقود كما نرى فى الكوفة وواسط وبغداد وسامرا ، وقد استعملت العقود فى مساجد أخرى مثل مساجد الجعفرية (أبو دلف) وعمرو وأحمد بن طولون . كما استعمل التخطيط المربع . ونجد أيضاً المساجد التى استعملت التغطية بالأقباء كما نرى فى مسجد قصر الأخيضر ومسجد الرباط فى سوسة ومسجد سوسة الكبير (فى تونس) . أما استعمال القبة أمام المحراب فهى من الظواهر التى نشاهدها فى بعض المساجد من هذا العصر ، ولكننا لا نجدها فى الرقة ولا سامرا ، ومن المساجد التى نميز فيها هذه الظاهرة المعمارية المسجد الأقصى ٧٨٠ م ، والمسجد الكبير فى سوسة ١٨٥٠ م ومسجد القيروان فى

إضفات ٢/٨٦٣ م ومسجد تونس الكبير ٨٦٤ م . أما القبة فوق المحراب في مسجد ابن طولون فهي تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى . ومن الظواهر الهامة أيضاً أن الصحن في بعض المساجد لم يكن محاطاً بأية أروقة خلاف رواق القبلة . ومن هذا المسجد مسجد قرطبة ٧٨٧ م والقيروان ٨٣٦ م وتونس ٨٦٤ م .

وهناك ظاهرتان أخريان لم تشيعا ولكنهما ظهرتا في بعض المساجد . أولاهما أن تكون بوائك الرواق الكبير في المسجد عمودية على حائط القبلة ، وقد نشأ هذا النظام في سوريا في المسجد الأقصى في إصلاحات المهدى ٧٨٠ م وفي المسجد الكبير بقرطبة ٧٨٧ م وفي مسجد القيروان حينما أعاد بناءه زيادة الله ٨٣٦ م . أما الظاهرة الثانية فهي المآذن التي على شكل البرج ، وهي ظاهرة شامية أساساً ، أول ما ظهرت في مآذن سوريا ، وظلت سائدة في سوريا حتى أوائل القرن الثالث عشر . وقد انتقل هذا الطراز إلى القيروان وقرطبة وظل مميزاً من مميزات المساجد الإسلامية في المغرب إلى الوقت الحاضر .

أما عمارة القصور فتختلف إلى حد ما بين الطراز الأموى والطراز العباسي بسبب اختلاف نظام البلاط . ذلك لأن الأمويين كانوا ما يزالون قريبين من صدر الإسلام ومن البداوة . وتحكمهم فكرة المساواة بين الأفراد . ولكن في ظل الخلافة العباسية . تأثر العباسيون بنظام البلاط الفارسي ومن ثم بأبهة الملك . ولذلك اتسعت قاعات العرش وكانت في

الأغلب مغطاة بقبة مسبوقة بإيوان مقبي للزوار العاديين . وكذلك تختلف نظام البيوت .

وكانت الأبعاد المعمارية ضخمة وواسعة . فقصر الأخيضر الذى أنشئ فى أوائل العصر العباسى كانت مساحته ١١٢ × ٨٧ متراً بينما كان قطر مساحة قصر المعتصم فى سامرا نحو ١٤٠٠ متر مما أتاح الفرصة لإنشاء أكثر من سرداب وحديقة كبيرة وملعب للبولو . وكانت ضخامة هذه القصور لا تسمح بإنجاز جميع أجزائها ومرافقها ؛ وكذلك الخامات التى تستعمل فى البناء وهى الطوب اللبن والحروق . وكانت وسيلة الزخرفة ، هى تغطية هذا الطوب بطبقة من الجص تصلح لحفر الزخارف عليها ، وكانت الأماكن المفضلة للزخرفة هى الوزرات وحلوق الأبواب ، وزخرفة السقوف بالفسيفساء ، حيث استعملت فى مسجد سامرا الكبير وقصر بلخورا وفى مسجد المدينة .

أما الأضرحة فكانت قليلة ، ذلك لأن أغلب خلفاء بنى العباس لم يرغبوا فى أن يعرف أحد أين دفنوا بسبب الصراع الذى كان قائماً فى هذه الدولة فى كثير من الأحيان ؛ ومن أمثلة ذلك أن المنصور أمر بإعداد عدد كبير من الأضرحة لنفسه . وكان ضريح المنتصر «قبة الصليبية» فى سامرا من الأضرحة القليلة التى تركها هذا العهد ، وكان تخطيطه على شكل مثمن وحجرة الدفن فى وسطه تعلوها قبة .

أما الزخارف الهندسية فقد ازدهرت فى أواخر هذا العصر ، وكانت فى أول العصر الإسلامى تستعمل أساساً فى النوافذ ، أما الزخارف البنائية الدقيقة فقد استعملت استعمالا واسعاً وبخاصة أشكال المثمنات وفيها الدوائر المتماسة والمتقاطعة ، ومن أمثلتها ما نجده فى نوافذ مسجد ابن طولون .

وظهر طراز جديد من العقود المدببة وهو العقد ذو الأربعة مراكز وكان أول ظهوره فى الرقة ٧٧٢ م . وكذلك استعملت الطاقات الركنية فى قصر الأخيضر ٧٧٨ م وسامرا ٨٣٦ م وفى المسجد الكبير بسوسة عام ٨٥٠م وفى مسجد القيروان عند ما أصلح ٨٦٢ م وفى مسجد تونس ٨٦٤ م .

ومن مميزات الزخارف المعمارية أيضاً البلاطات ذات البريق المعدنى التى صدرت من العراق إلى القيروان وزينت بها واجهة محراب المسجد فى ٨٦٣/٢ م .

ولإظهار طراز الكتابة لونت الأرضية باللون الأزرق كما نجد فى مقياس الروضة ٨٦١ م وجامع ابن طولون ٨٧٩ م ، وروعى فى إفريز الكتابة فى جامع سوسة ٨٥٠ م أن يكون تقويس الخط فى الأمام لتصحيح الخطأ النظرى .

وقد حقق العصر العباسى تقدماً فى نظام التحصينات أكثر مما شاهدناه فى سوريا فى العصر الأموى ، فقد جعل لمدينة بغداد والرقة حوائط خارجية مزدوجة ومزودة بأبراج نصف دائرية وبوابات أربع ذات مداخل منحرفة . وهو أسلوب لم يعرفه لا الرومان ولا البيزنطيون . وكذلك بوابات الأخيضر التى زودت بوسائل مختلفة للدفاع .

وعلى الرغم من أن الطراز العباسى كان واسع الانتشار إلا أن الطراز الأموى ، الذى كان ما يزال حيا فى سوريا ، تطور وأخذ شكلا خاصاً فى شمال أفريقيا والأندلس . ويبدو ذلك واضحاً من زخارف الخشب المحفور ومن طريقة البناء فى المسجد الأقصى فى عهد المهدى حوالى ٧٨٠ م إلا أن هذا الطراز الزخرفى الجميل اختفى بعد القرن العاشر .

وفى تونس ظهرت هذه التأثيرات الأموية فى نظام الأقباء فى رباط سوسة وجامع سوسة . ومن أهم الآثار المعمارية التى حماها لنا العصر متأثراً بالأسلوب الاموى خزان الرملة من حيث نظام الأقباء المرتكزة على ٣٨ عقداً مدبباً . ومنارة سوسة وخزانات الأغالبة بالقيروان ومقياس الروضة بما يتميز به من حفر وإفريز من الخط الكوفى . ونظام قناطر المياه بالبساتين بالقاهرة [١] .

---

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ٣٢٣ .

الطراز الفاطمى

الفاطميون أسرة شيعية نجحوا فى القضاء على حكم الأغالبة فى أفريقية (تونس) سنة ٩٠٩ م واتخذوا المهدية ، على مقربة من تونس ، عاصمة لهم ، واستطاع جوهر الصقلى قائد المعز أن يفتح مصر ٩٦٩ م وأن يؤسس القاهرة ، على أرض مساحتها نحو ٣٤٠ فداناً على شكل مربع طول ضلعه نحو ١٢٠٠ متر تقريباً[١] . وأحاطها بسور من اللبن ، كما اختط جوهر قصراً كبيراً بالقرب من السور الشرقى ، ولذلك أطلق عليه القصر الشرقى ، وقصراً آخر غرب القصر الكبير أطلق عليه القصر الغربى الصغير ، كما اختط مسجداً جامعاً هو الجامع الأزهر لإقامة الصلوات الجامعة ولتدريس المذهب الشيعى . وسرعان ما أحرزت العاصمة الجديدة ، القاهرة ، درجة عظيمة من الرفاهية والعمران وأخذت تقف إلى جانب المركزين الإسلاميين الآخرين قرطبة وبغداد .

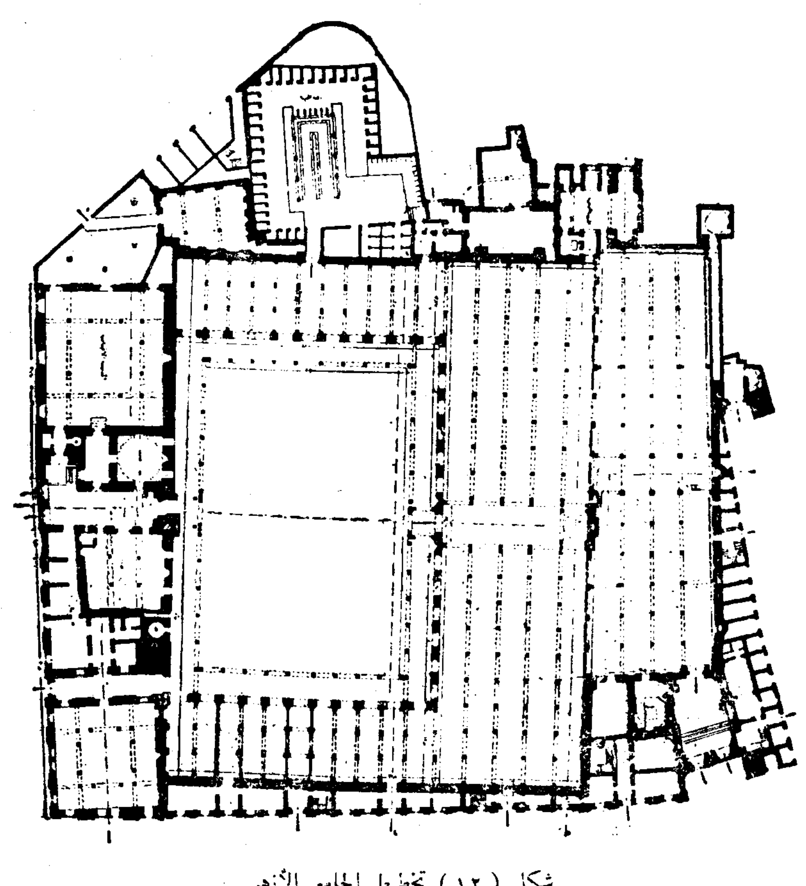
الجامع الأزهر :

أنشئ هذا الجامع فى سنة ٩٧٠م وأقيمت فيه أول جمعة فى سنة ٩٧٢م .

---

(١) المقريزى : الخطط ج ٢ ص ١٨٤ .

كان وقت إنشائه مكوناً من ثلاثة إيوانات حول الصحن ، الشرق منها مكون من خمسة أروقة وبكل من الجانبين القبلى والبحرى ثلاثة



شكل (١٢) تخطيط الجامع الأزهر

أروقة . وكانت الأروقة المطلة على الصحن قائمة على أكتاف مبنية بينما تقوم أروقة إيوان القبلة على أعمدة رخامية من طراز مختلفة . وجميع العقود موازية لحائط القبة .

ويشطر الإيوان الشرقى مجاز ارتفع سقفه وارتفعت عقوده عن مستوى ارتفاع الإيوان كله . وهذا المجاز الأول من نوعه فى مساجد القاهرة . يلاحظ أن عقود المجاز هى القديمة فى الإيوان كله . وحليت حافات عقود المجاز بآيات قرآنية بالخط الكوفى . كما حليت واجهات عقوده بالزخارف النباتية المورقة . وفى منتصف الضلع الغربى كان الباب العمومى وكانت تقوم عليه المنارة القديمة .

وفتحت أعلى الجدران شبابيك جصية مفرغة بأشكال هندسية تتخللها مضاهيات مزخرفة . أحيطت بإفريز مكتوب بالخط الكوفى المزخرف بآيات من القرآن الكريم . ولا تزال بقايا هذه الشبابيك موجودة فى جدران إيوان القبلة .

وقد زادت مساحة الجامع على مر العصور . كما أضيفت إليه أجزاء كثيرة . ومن أهم هذه الإضافات الباب الغربى الكبير وهو من إنشاء عبد الرحمن كتخدا ١٧٥٣ م وعلى يمين الداخل من هذا الباب نجد المدرسة الطيبرسية التى أنشأها الأمير علاء الدين طيبرس الخازندارى سنة ١٣٠٩م وبها محراب من أجمل المحاريب الرخامية المزخرفة بالفسيفساء المذهبة . وإلى اليسار المدرسة الأقبغاوية التى أنشأها الأمير عبد الواحد أقبغا

سنة ١٣٤٠ م . وفى مكان الباب القديم أنشأ السلطان قايتباى عام ١٤٦٨ م باباً جديداً ، وعلى يمينه منارة تعتبر من أرشق المنارات فى مصر . وعندما تدخل إلى الصحن نجد صفًّا من العقود أضيف فى القرن الثانى عشر . ونجد الأكتاف القديمة تقع خلفه ، وفى وسط الإضافة من ناحية حرم المسجد نجد قبة زينت بالزخارف والكتابات . ومن القبة ندخل إلى المجاز . وهو كما أسلفنا ، أقدم ما فى المسجد . وخلفه المحراب القديم . وخلف المحراب القديم أربعة أروقة من عمل عبد الرحمن كتخدا ، وفى النهاية الشرقية للجزء البحرى المدرسة الجوهرية التى أنشأها الأمير جوهر القنقبائى خازن الملك الأشرف برسباى سنة ١٤٤٠ م[١] .

وللأزهر الآن منبر واحد وأربعة محاريب وثمانية أبواب وخمسة مآذن منها ثلاث فى الواجهة وهى منارة السلطان الغورى ذات الرأسين ومنارة السلطان قايتباى ومنارة المدرسة الأقبغاوية .

جامع الحاكم :

بدأ فى إنشائه العزيز بالله سنة ٩٩٠ م وأتمه ابنه الحاكم ، وفتح للصلاة ١٠١٣ م – تخطيطه قريب من المربع يبلغ ١١٣ × ١٢٠.٥ متراً . وهو عبارة عن صحن مكشوف تحيط به أروقة مسقوفة . وفى ناحية المحراب

---

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية .

خمسة أروقة ، تسير عقودها موازية لحائط القبلة . وفى كل من الجانبين الشرقى والغربى ثلاثة أروقة تتجه عقودها عمودية على الجدار ، وفى الجهة البحرية رواقان تسير عقودهما موازية لحائط المحراب . وكلها محمولة على أكتاف . ويقطع رواق القبلة مجاز مرتفع كما فى الأزهر . وفى نهاية المجاز فوق المحراب قبة بها كتابة كوفية على الجص . وفى أقصى يسار حائط القبلة قبة مهدمة .

وقد احتفظ جانب القبلة بكثير من العناصر المعمارية . ففيه نافذتان قديمتان . وفيه جانب من الدعائم وما تحمله من عقود . وفيه جزء من السقف وطراز الكتابة الذى يحف به من أسفل .

ويظهر أول مرة فى مصر استعمال الأوتار التى تربط الأعمدة . وقد ازدانت هذه الأوتار بزخارف قوامها خطوط منحنية ذات أوراق منسقة تذكرنا بالزخارف الطولونية .

وللجامع منارتان تعدّان من أقدم المنارات فى مصر . ويقع المدخل الرئيسى لهذا المسجد فى منتصف الواجهة ويبرز عنها بنحو ستة أمتار . وهو أول مثال من نوعه فى مصر . وجملة عدد أبواب المسجا تسعة منها خمسة فى الواجهة واثنان فى الشرق وواحد فى الغرب وواحد فى الحائط القبلى .

ومن المساجد الصغيرة الهامة التى تركها الفاطميون جامع الجيوشى ١٠٨٥ م وهو أول بناء اشتمل على مسجد وضريح ، كما أنه مبنى بالحجر ،

ويشتمل على مميزات معمارية خاصة بتطور المآذن فى مصر . كما أن محرابه ذا الزخارف الجصية يعتبر قطعة فنية نادرة .

ومنها جامع الأقمر الذى بناه وزير الخليفة الآمر بالله سنة ١١٢٥ م وتعتبر واجهته الحجرية الموازية لخط تنظيم الشارع ومنحرفة بالنسبة لحائط القبلة ، من أجمل الواجهات فى العمائر الإسلامية ، فهى غنية بحنايا تنتهى بتضليعات مخوصة على شكل الصدفة ، كما تحتوى على أول مثال للمقرنصات الزخرفية فى مصر .

ومنها أيضاً جامع الصالح طلائع ، وهو آخر أثر للفاطميين فى مصر سنة ١١٦٠م ، وهو من نوع المساجد المعلقة حيث بنى مرتفعاً من الأرض نحو أربعة أمتار وبأسفله من جهة الواجهة توجد حوانيت [١] .

ومن المساجد الهامة المشهد الحسينى الذى دفن به رأس الإمام الحسين بعد إنشاء قبة المشهد عام ١١٥٤م ، ولم يبق من المشهد الفاطمى سوى أحد أبوابه والمسمى بالباب الأخضر . ومن أشهر ما فى هذا المسجد التابوت الخشبى الذى يعود إلى العصر الأيوبى ويمتاز بزخارفه النادرة .

---

(١) د . كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ص ٧٠ .

أسوار القاهرة :

يعتبر سور القاهرة الفاطمى من أعظم وأجمل التحصينات الحربية الإسلامية . وكان هذا السور فى أول أمره مبنيا باللبن بعرض عدة أذرع . وفى عام ١٠٨٧ م رأى الوزير بدر الجمالى وزير المنتصر أن يجدد هذا السور . ويمتاز هذا السور بأنه مبنى بالحجر المنحوت وبأبوابه الكبيرة ذات العقود نصف الدائرة التى تكتنفها الأبراج ويعرف الآن من هذه الأبواب ثلاثة :

باب الفتوح :

يحف به برجان مستديران فى كل منهما طاقة تدور حول عقدها حلية معمارية قوامها تضليعات اسطوانية متتالية ذاع استخدامها بعد ذلك فى زخرفة دوائر العقود وفى أعلى المدخل كوابيل على شكل رأس كبش ، وفوق المدخل أول مثال للقبة المسطحة المبنية بالحجر المنحوت فوق وصلات دائرية .

باب النصر :

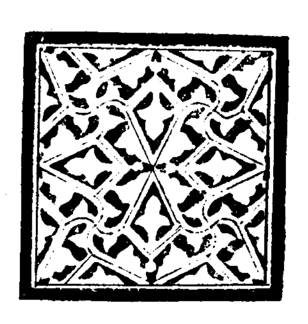
يقع بين برجين نقشت على أحجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال . وفوق الباب فتحة أعدت لإلقاء المواد الكاوية والملتهبة على الأعداء

المهاجمين . وفى بناء الباب سلم يوصل إلى أبراج وحجرات فى جزئه العلوى تحتوى على عقود متقاطعة من الحجر . ويتوج الباب إفريز تعلوه المزاغل.

وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين : أولهما فوق السور ، والثانى ممر معقود تحت السور تحف به المزاغل والحجرات المعقودة ، ومن الظواهر المعمارية الجديدة تغطية السقف بقبوات صغيرة .

باب زويلة :

له بدنتان ، ولكن مهندس جامع المؤيد هدم الجزء العلوى من كل منهما وأقام منارتى المسجد فوقهما حين شيده بين عامى ١٤٠٥–١٤١٠م.



الطراز الأيوبى

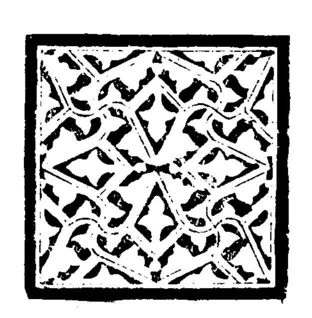
زال حكم الفاطميين بموت العاضد آخر خلفائهم سنة ١١٧١ م وأصبح صلاح الدين الأيوبى حاكماً لمصر، وكانت أيامه كلها جهاداً وفتحاً كما كانت أيام خلفائه فى جهادهم ضد الصليبيين . لذلك كانت أم منشآتهم القلعة والسور الذى حولها ، وفى سبيل تحصين القاهرة أكمل سور القاهرة الذى بناه بدر الجمالى وأصبحت القلعة مقرًّا للحكم إلى أواخر القرن التاسع عشر .

ومن آثار هذا العهد بئر يوسف ، وهو على شكل حلزونى مكون من دورين الأول عمقه ٣٠ . ٥٠ متراً والثانى ٤٠,٣ متراً . ومن آثارهم أيضاً قبة الإمام الشافعى (الذى توفى بمصر عام ٨١٩ م) وقد أنشأ هذه القبة الملك الكامل محمد ابن الملك العادل سنة ١٢١١ م . ويوجد تابوت فوق تربة الإمام الشافعى من خشب الساج الهندى يعتبر من أنفس الآثار الإسلامية مؤرخ ١١٧٨ م .

وقد ظهر فى هذا العصر نوع من المساجد الذى يطلق عليه مدرسة ، تخطيطها مستطيل . والصحن مربع . على كل ضلع منه إيوان مغطى بقبو ذى عقد مدبب . من هذه المدارس : المدرسة الكاملية ، ثم المدرسة

الصالحية التى أقامها الملك الصالح نجم الدين أيوب على جزء من أرض القصر الشرقى الفاطمى سنة ١٢٤٣ م . وهى أول مدرسة تخصص فى مصر لتدريس المذاهب الأربعة .

ومن آثار هذا العصر أيضاً ، تربة الملك الصالح نجم الدين أيوب . التى أنشأتها زوجته شجرة الدر غداة وفاته فى أواخر ١٢٤٩ م . وهو يجاهد الصليبيين فى المنصورة . وبها تابوت خشبى دقيق الصناعة . وبها كذلك محراب زينت طاقيته بالفسيفساء الرخامية المذهبة . بالإضافة إلى الشبابيك النحاسية المفرغة .



مميزات العمارة فى الطراز الفاطمى والأيوبى

امتدت مرحلة العصر الفاطمى نحو مائتى عام ، وسادت روح الترف فى هذه الفترة فى كل شىء . وفى خطط المقريزى مايعكس صورة هذه الحياة بأبهى مظاهرها . وكان مذهب الحاكمين هو المذهب الشيعى ، بينما كان أغلب الشعب يتبع مذهب أهل السنة .

وكل ما لدينا من معلومات عن قصور الفاطميين إنما استقيناه من أقوال المؤرخين . وهى « فى تونس » إلا فكرة خيالية عن فخامتها ، المهدية لا تحقق استنتاجات صائبة فى أكثر الأحيان . فكان لهم فى ولكنها لا تعطينا — « قصر النوافذ الذهبية » وكان لهم فى القاهرة قصران متقابلان أحدهما الشرقى وله تسعة أبواب ويبلغ طول واجهته ٣٤٥ متراً[١] .

وترتبط المساجد الفاطمية فى القاهرة تارة بابن طولون فى استعمال الأكتاف ، وتارة بسيدى عقبة فى استعمال المجاز المرتفع الذى يقطع رواق القبلة . وقد اقترن هذا العصر بعدة ظواهر معمارية منها استخدام الحجر المنحوت لأول مرة فى واجهات المساجد بدلا من الطوب ،

---

(١) كونل : الفن الإسلامى ، ص ٣٩ .

ثم تزيين هذه الواجهات بالزخارف المنوعة المحفورة على الحجر . بعد أن كنا نشاهدها فى جامع عمرو وجامع ابن طولون عارية من الزخارف . ومن أمثلة هذه الواجهات واجهة مسجد الحاكم والأقمر . حيث نرى فى واجهة الأخير وردة بديعة محفورة ومفرغة تذكرنا بالتفوق الفنى على نظيرها فى طراز قرطبة .

وكانت القباب فى ذلك العصر صغيرة وبسيطة . سواء من الداخل أم الخارج . وظهر تضليعها أول مرة فى قبة السيدة عاتكة ق ١٢ م . وتطور أركان القبة نحو المقرنصات المتعددة الحطات . حيث بدأ بطاقة واحدة . كما فى جامع الحاكم ثم بحطتين فى قبة الشيخ يونس والجعفرى وعاتكة .

أما الزخارف المعمارية فقد بلغت الغاية فى الجمال سواء أكانت فى الجص أم فى الكتابة الكوفية المزهرة التى كانت تحتل الصدارة فى المحاريب وطارات العقود والنوافذ . وكذلك الزخارف المحفورة فى الخشب سواء فى الأبواب أم المنابر . أم المحاريب المنقولة أو فى الروابط الخشبية التى تربط العقود[1] .

وكانت أهم الظواهر المعمارية فى العصر الأيوبى تلك التحصينات وما اشتملت عليه من أبراج وأبواب زودت بها أسوار مصر وقلعتها ،

---

(١) كتاب المساجد الإسلامية فى مصر – وزارة الأوقاف .

فالأبواب التى أنشأها صلاح الدين من النوع المنكسر الذى يسمى « الباشورة » وهى من الابتكارات المعمارية التى تزيد الحصون مناعة ، إذ أن طريق الدخول فيها لايخترق الجدار فى خط مستقيم مثل الأنواع العادية بل يضطر العدو أن يجتاز الباب بين برجين مزودين بفتحات يضرب منها بالسهام فى جوانبه المكشوفة بغير واق أو درع .

كما أن هناك عنصراً معمارياً جديداً استعمله صلاح الدين فى التحصينات . وهو شرفة حجرية بارزة عن حائط السور يطلق عليها اسم « السقاطة » ومزودة بفتحات رفيعة يرمى منها الجند سهامهم على العدو المهاجم من الأمام والجوانب . وقد أثبت الأستاذ كريزويل أن العنصر المعمارى شرقى . كما أثبت أن نظام المدارس ذات الإيوانات المتقاطعة نظام نشأ وتطور فى مصر ولم تأت فكرته من الخارج [١] .

وقد ظهرت فى هذا العصر القباب الكبيرة ، كما بدأ ظهور تطور المقرنصات متعددة الحطات فى أركانها . ولم يبق لنا الزمن إلا منارتين : هما منارة المدرسة الصالحية ومنارة زاوية الهنود .

وفى هذا العصر استمر ازدهار الزخارف الجصية وأشغال النجارة ؛ كما ظهرت الكتابة النسخية وسارت جنباً إلى جنب مع الكتابة الكوفية [٢] .

---

(١) د . فريد شافعى : دراسة وتحليل للكتاب الثانى للأستاذ كريزويل عن العمارة الإسلامية فى مصر ، الأهرام ، عدد ٨/١٢/٦١ صفحة ١٤ .

(٢) المساجد الإسلامية فى مصر — وزارة الأوقاف .

الطراز المملوكى

على الرغم من الفوضى السياسية التى كانت تشيع فى البلاد فى أيام حكم المماليك . إلا أن الثروة المعمارية التى خلفوها تعتبر تراثاً عظيماً تعتز به مدينة القاهرة ، وصفحة فخار فى تاريخ العمارة الإسلامية كلها .

وقد عرفت مصر فى عهد بنى أيوب ، نظام المدرسة المقسمة إلى أربعة أقسام لتدريس المذاهب الأربعة ، كما عرفت نظام الأضرحة ذات القباب .

وقد روعى فى بناء المساجد تصميم المدارس والأضرحة بدون أن يُتْرك تماماً تصميم الجوامع ذات الإيوانات والأعمدة والأكتاف .

ويقسم عصر المماليك إلى فترتين : المماليك الأتراك أو البحرية من ١٢٥٠ إلى ١٣٨٢ م — والمماليك الشراكسية والبرجية من ١٣٨٢ — ١٥١٦ م . وسنتناول بعض المنشآت المعمارية. كنموذج لما أنجز فى هذه المرحلة .

مسجد الظاهر بيبرس :

من أعظم الجوامع التى لم تنشأ لتكون مدرسة أو ضريحاً مسجد الظاهر بيبرس البندقدارى الذى شيد بين عامى ١٢٦٦ — ١٢٦٩ م على

تخطيط مربع تقريباً مساحته ١٠٨ × ١٠٥ م . ويتكون من صحن تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة الذى يتكون من ستة أروقة . وبكل من الإيوانين الشرقى والغربى ثلاثة أروقة . أما الإيوان البحرى فيتكون من رواقين فقط . وجميع العقود المشرفة على الصحن محمولة على أكتاف . ومثلها عقود الرواق الثالث فى الإيوان الكبير . أما بقية عقود الجامع فمحمولة على أعمدة من رخام .

وواجهات الجامع الأربع مبنية بالحجر . أما من الداخل فالبناء جميعه من الآجر . وفوق المحراب قبة مربعة طول ضلعها ٢٠ متراً . بنيت على مثال قبة الإمام الشافعى . وهى أكبر قبة بنيت فوق محراب . وتمتاز بأنها محمولة على حجرة وليست على دعائم . وفى الأركان الأربعة أبراج . كما نرى دعائم قائمة خارج واجهته الشرقية والغربية لمقاومة الدفع الأفقى لعقود الطارات .

وكانت منارة المسجد تعلو الباب البحرى . ولكن الفرنسيين هدموها . كما هدموا مآذن مساجد كثيرة فى مصر . وللمسجد ثلاثة أبواب متعامدة بارزة ومحلاة بنقوش جميلة . وهى ثانى نموذج فى مصر بعد باب جامع الحاكم . ولأول مرة استعمل فى البناء مداميك الحجر الأبيض والحجر الأحمر على التوالى « الأبلق » .

وفى المسجد ٢٧ نافذة بعقد مدبب ، كانت مزخرفة بزخارف جصية .

وتوجد بعض النوافذ لاتزال محتفظة بزخارفها القديمة : ويدور حول هذه النوافذ طراز من الخط الكوفى المستمر .

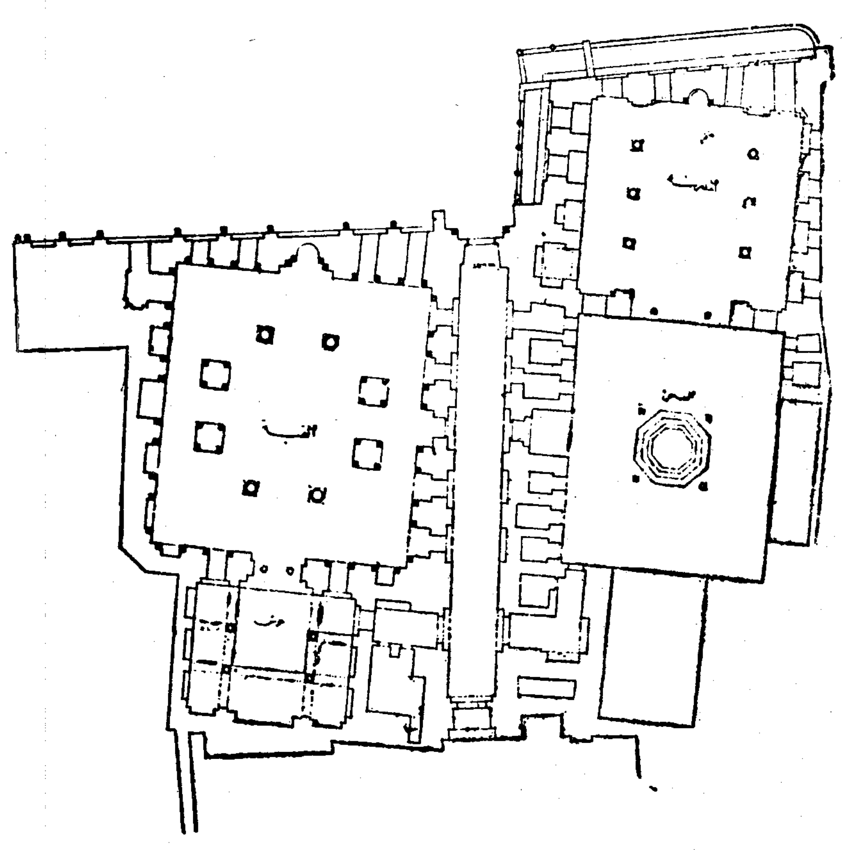
وصحن المسجد تشغله الآن حديقة عامة . وقد ضاعت معالم الأروقة الجانبية ماعدا رواق المحراب .

مجموعة المنصور قلاوون :

أقيمت هذه المجموعة على رقعة من أرض القصر الفاطمى الصغير الغربى بين سنتى ١٢٨٤ – ١٢٨٨ م وهى تشتمل على القبة والمدرسة والبيمارستان .

وتنقسم الواجهة إلى قسمين : القسم البحرى للقبة . والقبلى للمدرسة ، وفيما بين القسمين باب يؤدى إلى القبة والمدرسة والبيمارستان . والواجهة الخارجية من الحجر المنحوت الأبيض والأحمر ، منظم على شكل مربعات الشطرنج ، وبها حنايا داخلها شبابيك ذات عمد رخامية حافلة بالرسوم الهندسية الفاخرة . وبها إفريز مكتوب فيه اسم المنشئ والغاية من الإنشاء . ويتوج الواجهة من أعلاها شرفات مسننة حلى وجهها بالزخارف ، وفى الطرف البحرى لهذه الواجهة المنارة المكونة من ثلاثة أدوار ، الأسفل والأوسط مربعان فتحت بهما شبابيك ذات عقود منوعة ، والثالث الأعلى مستدير يتوجه كرنيش .

ويقع الباب العمومى بين جزئى الواجهة . وهو محلى بالرخام ومصراعاه مكسوان بالنحاس المفرغ والمقسم تقسيما هندسيًّا بديعاً . وسماعتاه على شكل رأس حيوان ، وللدهليز سقف خشبى جميل فتحت على جانبيه



شكل (١٣) تخطيط مدرسة وقبة قلاوون

أبواب وشبابيك متقابلة للقبة والمدرسة ، وينتهى بباب يؤدى إلى البيمارستان ، الذى لم يبق منه غير قسم من القاعة الشرقية به فسقية بديعة من الرخام ، ثم بعض أجزاء من القاعتين الغربية والقبلية ، وفى جزء منه مستشفى قلاوون للرمد .

أما المدرسة فكانت قد تخربت وأصلحت الإيوان الشرقى إدارة حفظ الآثار العربية . وينقسم هذا الإيوان إلى ثلاثة أروقة أكبرها الأوسط ، والسقف محمول على أعمدة رخامية تعلوها عقود ، حليت هى والشبابيك المستديرة فوقها بالزخارف الجصية .

وندخل إلى القبة من فناء مكشوف تحيط به أروقة معقودة بقبوات ، وهى على تخطيط مثمن (يشبه تخطيط قبة الصخرة) مكون من أربع دعائم مربعة مبنية ذات أعمدة رخامية فى أركانها . وأربعة أعمدة ضخمة من الجرانيت تيجانها مذهبة . وهذه الأكتاف والأعمدة تحمل ثمانية عقود من نوع نعل الفرس المدبب ، حلى باطنها وحافاتها الخارجية بالزخارف الجصية . وتقع رقبة القبة فوق هذه العقود . وفى الرقبة ثمان نوافذ « قنديلية » من الجص والزجاج الملون . وتقع القبة المرتفعة فوق هذه الرقبة . ويتوسط القبة قبر السلطان قلاوون وابنه وحفيده ، وهو من الخشب المنقوش . أحيط بمقصورة خشبية حليت بنقوش .

وقد كسيت الدعائم من أسفلها بالرخام المطعم بالصدف . أما جدران

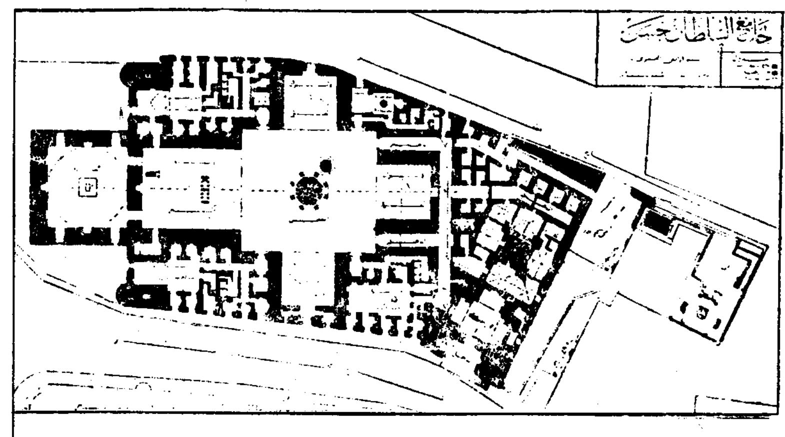
القبة وفتحات الشبابيك والدواليب المحيطة بها . فهى مؤزرة بالرخام المطعم بالصدف ، بعضه على شكل زخارف هندسية والآخر كتب بالخط الكوفى المربع « محمد » مكررة ١٢ مرة .

أما المحراب فيعتبر من أكبر وأفخر المحاريب فى مصر. يكتنفه ثلاثة أعمدة رخامية ذات تيجان كأسية . وفى تجويف المحراب فسيفساء من الرخام والصدف متعددة الألوان .

والتأثير الذى تبعثه هذه القبة فى النفس هادئ وروحى مشرب بالعظمة والجمال ، بسبب هدوء الضوء وألوان الزجاج . والغنى الفائق فى الزخرف . والتنوع فى الخامات المستعملة مع تكاملها واتساقها .

مسجد ومدرسة السلطان حسن :

بدأ السلطان حسن فى هذا البناء سنة ١٣٥٦ م ليكون مدرسة للمذاهب الأربعة ومسجداً وضريحاً . كما ألحقت به مساكن للطلبة . ولكنه توفى سنة ١٣٦٢ م ، ولم يتم البناء فأكمله أحد أمرائه المسمى بشير أغا ، وما تزال بعض المشروعات الزخرفية غير كاملة . ويعتبر هذا المسجد من أعظم العمائر الإسلامية ومن أعظم العمائر فى العالم ، لضخامته وجمال نسبه والحلول الزخرفية والمعمارية الممتازة التى جعلت منه درة فى جبين القاهرة .



شكل (١٤) تخطيط مدرسة ومسجد وقبة السلطان حسن

والمسجد كثير الأضلاع ١٥٠×٦٨ متراً ومساحته ٨٩٠٦ م٢ وارتفاع المدخل ٣٧.٧٠ متراً . وفى مدخل الجامع شبه مسجد صغير مكون من ثلاثة إيوانات وصحن . وإلى يساره شرقاً دهليز طويل يؤدى إلى الصحن وهو مربع تقريباً طول ضلعه ٣٤.٦٠×٣٢ متراً[1] يتوسطه حوض كبير للوضوء تعلوه قبة خشبية محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام . وفى أركانه أبواب للصعود إلى مساكن الطلاب . وهى مكونة من ثمان طبقات . وفى كل ضلع من أضلاع الصحن إيوان مرتفع عن مستوى أرضية الصحن بدرجة ، مغطى بقبو من الحجر ذى عقد مدبب . ويعتبر قبو إيوانه

(١) حسن عبد الوهاب : جامع السلطان حسن وما حوله ، ص ١٨ .

الشرقي الكبير من معاجزات البناء في الفن الإسلامي إذ تبلغ فتحته ١٩.٢ متراً تقريباً ، يحيط به من الداخل إفريز جصي مكتوب فيه بالخط الكوفي آيات من سورة الفتح ، وهو طراز من الكتابة لا نظير له ، وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام ، وعقد الإيوان مبني بالآجر ما عدا بدايته فإنها بالحجر . وفي هذا الإيوان دكة من الرخام الدقيق الصنع . وفي وسط واجهته الشرقية المحراب المجوف المكسو بالرخام الملون المحلى بنقوش ذهبية ، تكتنفه أربعة أعمدة من الرخام . وعلى يمين المحراب المنبر وهو من الرخام الأبيض وبابه من الخشب المصفح بالنحاس المنقوش وعلى جانبي القبلة بابان يوصلان إلى القبة . وأحد البابين المذكورين . وهو القبلي ، مكسو بالنحاس المكفت بالذهب والفضة .

أما القبة فمربعة طول ضلعها ٢١ متراً من الداخل . وارتفاع الجدران إلى مبدأ القبة ٣٠ متراً والارتفاع الكلي نحو ٥٠ متراً وهي مؤزرة بالرخام الفاخر ، وبها طراز خشبي منقوش ومذهب . وكانت القبة من الخشب ومغلفة بالرصاص . وغطاؤها الحالي ليس هو الغطاء القديم .

وللجامع منارتان . ارتفاع كبراهما حوالي ٨٢ متراً وهي من أعلى المآذن الإسلامية . وقاعدة بنائها فوق سطح الجامع مربعة ثم يستمر البناء مثمناً ، وبها دورتان للمؤذن وثلاث حطات . والحطة الثالثة مكونة من أعمدة تحمل الخوذة التي تتوج المئذنة .

ويمتاز هذا الجامع بنسبه الضخمة وإيواناته العالية ومدخله الضخم

الغنى بالزخارف وقبته العظيمة ومئذنتيه العاليتين وجدرانه الضخمة بما فيها من تجاويف عمودية تزيد من ارتفاع البناء والكورنيش الفاخر الذى يعلو الحوائط فيتوجها و يزيد من وحدة البناء كله .

مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق :

أنشأ هذا المسجد السلطان الظاهر برقوق ، وهو أول السلاطين الشراكسة بين سنتى ١٣٨٤ — ١٣٨٦ م . وقد نفذ عمارة هذا المسجد المهندس شهاب الدين أحمد بن طولون .

وتمتاز الواجهة الرئيسية بوجود شبابيك خشبية مجمعة بأشكال هندسية حلت محل الشبابيك الجصية . كما امتازت منارته الضخمة بتلبيس الرخام فى الدورة الوسطى . وهو أول نموذج من نوعه فى المآذن المصرية .

و باب هذا المسجد مكسو بالرخام ومركب عليه مصراعان من الخشب المكسو بالنحاس المطعم بالفضة ، و يؤدى إلى طرقة توصل إلى الصحن المكشوف المفروشة أرضه بالرخام ، يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان المحراب المقسم إلى ثلاثة أروقة أكبرها أوسطها . وسقوفها الخشبية مموهة بالذهب ، والمحراب مكسو بالرخام متعدد الألوان والمحلى

بفصوص الصدف . أما الإيوانات الثلاثة الباقية فمسقوفة بقبوات من الحجر[١] .

وبالركن البحرى للصحن باب يؤدى إلى القبة التى أعدها برقوق لنفسه ، ومما يستلفت النظر فى هذه القبة الوزرة الرخام المنتهية بطراز مكتوب بالذهب يتضمن تاريخ الإنشاء .

مسجد المؤيد شيخ :

أمر بإنشائه الملك مؤيد شيخ المحمودى ١٤٠٥ — ١٤١٠ م . وهذا المسجد داخل باب زويلة وملاصق له . وهو من أجمل المساجد التى أنجزت فى دولة المماليك الشراكسة . وقد انتهز مهندسه فرصة وجود بدنتى باب زويلة بجواره فاتخذ منهما قاعدتين لمنارتى المسجد . وهما منارتان رشيقتان من أجمل منارات مصر .

ولهذا المسجد أربع واجهات . والواجهة الشرقية الرئيسية ماتزال محتفظة بتفصيلاتها . فى طرفها البحرى باب كبير كسى بالرخام الملون والجرانيت . وقد ركب عليه مصراعان مغشيان بالنحاس من أكبر وأجمل الأبواب . نقلهما إليه المؤيد من مدرسة السلطان حسن .

---

(١) محمود أحمد : فى مصر الإسلامية ، كتاب المقتطف سنة ١٩٣٧ ص ٨٧ .

وتتجلى عظمة هذا المسجد فى الإيوان الشرقى المحتفظ بتفاصيله ، فالزخارف تغطيه من الأرض إلى السقف . وقد كسى الجدار الشرقى بالرخام الملون ، وبالزخارف المذهبة . والكتابات الكوفية .

ويعتبر السقف من أجمل السقوف الخشبية . ويتوسط الجدار محراب مكسو بالرخام يجاوره منبر كبير مطعم بالسن .



مميزات العمارة فى الطراز المملوكى

انحدر المماليك من أصل تركمانى . وكانوا فى بداية أمرهم رقيقاً أبيض . ارتفعوا إلى مرتبة الزعماء المأجورين . ثم انتزعوا السلطة لأنفسهم ، ثم خلفوا بعضهم بعضاً فى تبدل سريع . وفى خلال حكم المماليك تقبلت القاهرة بعض الانطباعات والأفكار الفنية التركية ، ومزجتها بالتقاليد الفاطمية الأصيلة .

ومنذ العصر الأيوبى عرفت مصر نظام المدارس ذات الإيوانات كما عرفت الأضرحة ذات القباب ، وانتفعت من كل ذلك فى العصر المملوكى فى إنشاء المساجد التى تشتمل على مدرسة وضريح دون أن تعدل تماماً عن المساجد المستقلة . وأصبح تخطيط المساجد فى مستهل العصر المملوكى يشتمل على أربعة إيوانات صريحة ، ووضع المدخل الرئيسى فى ركن من أركان الصحن ويتصل بالشارع من خلال ممرات تؤدى إليه ، ووزعت حجرات الطلاب والأساتذة فى أركان البناء الأخرى . وقد استخدم هذا النظام فى الخانقاوات أيضاً . حيث كان يشتمل على مسجد وضريح وأحياناً على سبيل وكتّاب [1] .

وفى سوريا توحدت أشكال العمارة الدينية بينها وبين مصر على أساس

---

(١) د . فريد شافعى : العمارة الإسلامية ، الأهرام ١٩٦١/١٢/٨ .

الطراز المملوكى ، وزالت الفوارق بين المسجد والضريح .

واتخذت القبة شكل الخوذة وقامت على قاعدة مضلعة أو مستديرة ، مكونة فى الغالب من مقرصنات مصحوبة بمثلثات كروية . ومن أحسن النماذج لهذه المبانى التذكارية قبور المماليك التى تسمى خطأ قبور الخلفاء ، وهى تمتد فى الصحراء شرقى القاهرة وتعتبر من أروع مدن الأموات فى العالم . ويلاحظ أنه فى سوريا شاعت القباب المزدوجة التى تفصل بينها حنية البوابة .

ومن مميزات العمارة المملوكية العناية بواجهات المساجد ، وهو استمرار لما بدأ به الفاطميون حين زادت العناية بالواجهات الحجرية المزخرفة . كما زاد الاهتمام بتأكيد الخط الأفقى بوضع مداميك أفقية من أحجار صفراء تعلوها مداميك أخرى حمراء داكنة وهكذا . ولإحداث التوازن بين هذه الخطوط الأفقية التى تعتمد على ألوان المداميك عملت تجاويف أو حنايا عمودية طويلة تشمل حائط البناء كله تقريباً ، فتحت فيها نوافذ تنتهى من أعلى بكرنيش من المقرنصات تعلوه شرفات مسننة ، هذه الحنيات الرئيسية بما تحدثه من ظل ونور تساعد على تنويع السطح وإعطاء الإحساس بارتفاع البناء . وتحلى الواجهة أيضاً أشرطة من الكتابات والآيات القرآنية لإضافة نغمة ملمسية وضوئية للواجهة . وقد تأكد ارتفاع الواجهة فى وحدة شديدة الاتساق .

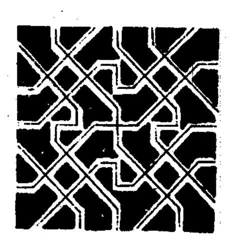
ولم يعد المحراب يصنع من الجص أو الخشب كما كان الحال أيام

الفاطميين . وإنما أصبح يصنع من الرخام، وأصبحت وظيفته أكثر التصاقاً ووحدة مع البناء . مكملا بطريقة عضوية للعناصر المعمارية والزخرفية الداخلية .

وبدهى أن يتبع ذلك التغيير فى خامات العناصر المعمارية الداخلية تغييراً آخر، فالرخام الملون يلعب دوره فى تغشية الحوائط وبخاصة الوزرات .

وتطورت أشغال النجارة الدقيقة ، فظهر إلى جانب الأويمة الدقيقة الخراطة والتطعيم بالسن والأبنوس والزرنشان فى المنابر والأبواب والشبابيك . كما كانت الأسقف تموه بالذهب .

أما أشغال المعادن فقد وصلت إلى درجة عالية من الجمال . كما نشاهد فى مصاريع الأبواب وسماعاتها وما تحفل به من تنظيمات زخرفية وتكفيت بالمعادن .



الطراز السلجوقى

السلاجقة من قبائل التركمان الرحل الذين نزحوا من براری القرغيز وأقاموا فى بخارى وإيران . وكانوا يعتنقون المذهب السنى فناصروا الخلفاء العباسيين ضد الشيعة الإيرانية . وزاد نفوذهم السياسى فى الدولة العباسية بالتدريج بحيث نودى بطغرل بك عام ١٠٥٥ م سلطاناً فى بغداد تحت سمع الخليفة وبصره . وأصبح الشرق الإسلامى تحت حكمه . ثم لم يلبث أن آل الحكم بعد ذلك إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفرادهم أو قوادهم الأتابكة . وازدهرت الحياة فى العصر السلجوقى نحو قرنين من الزمان . ثم قضى عليهم المغول فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

وكان للطراز . الذى ازدهر فى الدولة الغزنوية التى أنشأها محمود الغزنوى ٩٩٨ — ١٠٢٨ م فى إقليم بكتريا السابق (أفغانستان حالياً) ثم امتد إلى الهند وإيران . أثره فى الطراز السلجوقى .

ومع أن السلاجقة اعتمدوا على الفنيين والصناع المحليين فى آسيا الصغرى وأرمينيا وبلاد الجزيرة والشام . إلا أنه حدث تطور فى عصرهم حيث زاد اتساع العمائر وضخامة مداخلها والتوسع فى استخدام الزخارف البارزة كالنحت والحفر . وكذلك التوسع فى رسوم الكائنات الحية

التى اتخذت فى هذا العصر أسلوبها الإسلامى المميز .

وقد كثر بناء الأضرحة والمدارس لتعليم المذهب السنى وبخاصة فى أيام ملك شاه ووزيره نظام الملك الذى عاش فى عصره الشاعر الإيرانى عمر الخيام . وقد أثرت هذه المدارس فى تصميم المساجد ، وأصبحت القباب والأقبية تدور حول الصحن المستطيل .

واتسع نطاق استعمال الفسيفساء الخزفية والقاشانى فى تزيين الجدران . وعملت محاريب خزفية مسطحة ذات رسوم تمثل محراباً يحف به عمودان بارزان .

واستعملت الكتابة الكوفية المزهرة . وتطور الخط النسخى تطوراً كبيراً وبخاصة خلال القرن الثانى عشر .

وقد نشأ نظام المدارس على يد السلاجقة الذين استخدموها لنشر تعاليم المذهب السنى ، وقوام تخطيطها صحن مكشوف يطل عليه إيوانات على شكل قاعات ذات قباب على الأضلاع الأربعة للصحن . وتحف بالإيوانات قاعات من طابقين لسكنى الأساتذة والطلاب .

وقد أقام المستنصر الخليفة العباسى ١٢٣٢ م مدرسة بغداد الكبيرة لتدريس المذاهب الأربعة . وهى ذات صحن مستطيل طوله أكثر من ضعف عرضه . وفى وسط كل ضلع من الأضلاع يرتفع إيوان عرضه نحو ستة أمتار تكتنفه من الجانبين قاعتان تستخدمان للدرس . بينهما حجرات

من طبقتين لسكنى الطلاب . أمامها برائك محمولة على أكتاف .

أما الأضرحة فكانت عبارة عن أبنية مربعة ذات قبة تشيد للأولياء والصالحين، بينما كان رجال الحكم يدفنون فى أضرحة على شكل أبراج اسطوانية أو مضلعة تخطيطها على شكل مربع أو مثمن أو شكل نجمى — وقد انتشرت هذه الأضرحة البرجية فى آسيا الصغرى كما وجدت فى العراق وإيران .

وقد اهتم السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع لمدافعة الصليبيين والروم ، ومن أهم الأعمال التى تمت فى هذا العصر سور دمشق وقلعتها وقلعة حلب وكلها من عمل نور الدين زنكى .

وأدخل السلاجقة تجديدات على سور بغداد منها باب الطلسم الذى يرجع إلى سنة ١٢٢١ م ، ويتكون هذا الباب من برج ضخم ويعلو فوق المدخل حلية من النحت البارز تمثل رجلا فى الوسط يقبض على ثعبانين خرافيين . وكان يظن أن لهذا النقش أثراً سحرياً .

أما القصور فقد ضاع أثرها ولم يبق من بعضها إلا أطلال ، منها أطلال قصر الأمير بدر الدين لؤلؤ الأتابكى فى الموصل ١٢٣٣ م وتزدان قاعاته . بالإضافة إلى طراز الكتابة والزخارف الجصية ، بصفوف من التماثيل النصفية فى الحنايا — ومنها قصر هزار ستون (الألف عمود) الذى بناه علاء الدين الخلجى حوالى عام ١٣٠٠ ميلادية .

أما الخانات فكانت لها أهمية خاصة وكانت تبنى فى الشوارع الهامة ، وكانت القبوات والحجرات تدور حول الصحن ، ومن أمثلتها الخان الذى ما يزال قائماً فى الطريق بين سنجار والموصل منذ أوائل القرن الثالث عشر[1] .



(١) كونل : الفن الإسلامى ص ٧٠ .

الطراز المغولى

ينتمى المغول إلى القبائل الرحل التى كانت تعيش فى صحراء جوبى تحت الحكم الصينى . وقد استطاعوا فى عهد جنكيز خان أن يفتحوا بلاد ما وراء النهر وإيران سنة ١٢٢١ ميلادية . واستطاع « هولاكو » حفيد جنكيزخان » أن يوطد أركان هذه الدولة فى إيران وأن يستولى على بغداد عام ١٢٥٨ ميلادية ثم يقتل الخليفة المستعصم ،وهكذا تم تأسيس الأسرة الأيلياخية فى فارس والتى حكمتها حتى عام ١٣٣٦ م . وقد تأثر المغول تأثيراً كبيراً بالثقافة الصينية والإيرانية . ورقت طبائعهم باعتناقهم الإسلام . وسرعان ما دب إلى دولتهم الانحلال نتيجة تغلغل نظام الإقطاع .وانقسمت إيران إلى دويلات صغيرة حتى قضى عليها جميعاً تيمورلنك فى أواخر القرن الرابع عشر الميلادى،واصطدم تيمورلنك بالسلطان بايزيد وهزمه عند أنقرة عام ١٤٠٢ م وقد خرب تيمورلنك العواصم الكبرى فى زمنه : دلهى وشيزار وبغداد ودمشق لتصبح عاصمته سمرقند المدينة الأولى فى الثقافة والفن والجمال .

وكان من آثار التخريب الذى ينسب إلى المغول أن تزايدت الهجرات بين الأقاليم الإسلامية التى أصابها هذا الغزو ومما كان له

أثره فى تبادل الخبرات والكثير من العناصر الفنية بين الأقاليم الإسلامية .

وقد لجأ تيمور لذلك إلى نظام استقدام الصناع من كافة الولايات للإسهام فى إقامة المنشآت الجديدة . وقد تأثر الفن بالتيار الصينى القوى سواء فى الموضوعات كالحيوانات الخرافية . أو بعض العناصر الفنية الأخرى كالسحاب الصينى . وقد أدمجت الموضوعات والعناصر الصينية فى الموضوعات والعناصر المحلية واكتسبت المعنى الإسلامى مما أثر فى الحركة الفنية الإسلامية وغذاها بدم جديد .

المساجد والمدارس :

وقد استمر نظام المساجد الذى انتشر فى أيام السلاجقة والذى يمثله مسجد الجمعة فى أصفهان قائماً . وتطورت النسب نحو الرشاقة . ومن الأمثلة البديعة لهذه المساجد مسجد فرامين عام ١٣٢٢ م ويقوم تخطيطه المستطيل على صحن حوله أربعة إيوانات متعامدة . ويغطى الإيوان الرئيسى قبة . ويحف بالإيوانات أروقة محمولة على أكتاف ومغطاة بطريقة الأقباء . ومن أمثلة المساجد التى تمتاز بالنسب الجميلة المؤثرة جامع جوهر شاد بمدينة مشهد عام ١٤١٨ م .

وفى العصر التيمورى زادت العناية بالمساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الأسطوانية التى تحف بالواجهة . ومن أمثلة هذه المساجد مسجد كاليان فى بخارى .

أما المدارس فظلت تقوم أساساً على صحن مربع وأربعة إيوانات متعامدة تحف بها حجرات مبنية من دورين محمولة على أكتاف وعقود مدببة . ويغلب أن تزين الواجهة المرتفعة بمنارتين اسطوانيتين . ومن أمثلة هذه المدارس مدرسة خرجرد عام ١٤٤٥ وهى تقع على حدود أفغانستان .

المبانى المدنية :

لم يترك لنا هذا العصر نماذج لنعرف منها تصميم القصور والمساكن التى كانت قائمة فى بغداد وتبريز وسلطانية وسمرقند . وكانت استراحات البريد منتشرة على طول الطرق التى تربط هذه الدولة . ومن نماذج هذه الدور خان أرتمة ببغداد الذي يعود إلى عام ١٣٥٩ م وهو مؤلف من بهو كبير مغطى بقبو تحف به حجرات على أدوار يوصل بينها ممر[1] .

الأضرحة :

استمر فى هذا العصر بناء الأضرحة على شكل أبراج . وهو التقليد الذى نشأ أيام السلاجقة ، ومن أمثلة ذلك ضريح ابنه هولاكو المقام فى مدينة مراغة ، وهو عبارة عن برج شكل مثمن وقمته على شكل هرم . والجدران مزينة بقطع فسيفسائية من الفخار المطلى .

---

(١) أرنست كونل : الفن الإسلامى ص ٩٥ .

وهناك نوع آخر من الأضرحة تعلوه قبة . ومن أعظم هذه الأضرحة ضريح تيمورلنك فى سمرقند الذى شيد عام ١٤٠٥ م وتخطيطه على شكل مثمن يقوم عليه برج يحمل قبة ذات رقبة عالية . والقبة مزينة بأضلاع تسير مرتفعة معها وتتقابل عند قمتها . والقبة ورقبتها مزينة بقوالب من الطوب المزجج والكتابة الكوفية .

وقد استمر الإقبال على استعمال الزخارف الجصية وبخاصة فى محاريب المساجد والأضرحة كمحراب مسجد الجمعة فى أصفهان المؤرخ عام ١٣١٠ م . وأدخلت الأشكال الحية البارزة فى زخارف القصور .

ولكن أظهر ما يميز هذا الطراز التقدم الكبير فى صناعة الخزفيات والآجر المطلى أو المزجج . وفى مئذنة كاليان فى بخارى نجد الزخارف البديعة تحلى جسم المئذنة على أساس التنوع فى أوضاع قوالب الآجر . كما استعملت قوالب الطوب المزجج فوق مساحات واسعة لتحقيق التنوع الزخرفى . واستخدمت زخارف من الفسيفساء الخزفية فى تغشية الجدارن كما نرى فى الجامع الأزرق فى تبريز .

وتزايد الاهتمام بزخارف المقرنصات بالتدريج حتى وصلوا إلى نتائج تقرب من النتائج التى وصل إليها معماريو الأندلس والمغرب .

واشتهرت مدينة قرامين بصنع محاريب كاملة مسطحة من الخزف ذى البريق المعدنى بحيث أخلفت قاشان فى هذه الصناعة . كما عملت

محاريب من الفسيفساء الخزفية . وفى العصر التيمورى استعمل فى التغشية بلاطات خزفية متعددة الألوان .

أما استعمال الرخام فى تغشية الحوائط فكان نادراً . ومن الأمثلة القليلة ما نراه فى مسجد تيمور بسمرقند . أما الأبواب الحجرية التى استعملها السلاجقة فقد ظلت تقاليدها مستمرة فى العصر المغولى فى آسيا الصغرى .



الطراز المغربى الإسبانى

ظلت الأندلس مركزاً للثقافة الفنية فى غرب العالم الإسلامى طوال عصر الدولة الأموية الغربية . وعندما انتقلت الزعامة السياسية إلى مراكش فى أواخر القرن الحادي عشر تحت حكم المرابطين لم تعد الأندلس موجهة للحركة الفنية كما كانت أولا . وكان المرابطون من أهل الورع والتقشف ، فقل فى عهدهم الإسراف فى الديباجة الزخرفية .

وفى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى انتقلت الزعامة السياسية إلى أسرة الموحدين ومنذ عهد هذه الأسرة أخذ الفن ينمو بسرعة حتى وصل إلى قمة ازدهاره ممثلا فى قصر الحمراء بغرناطة .

المساجد والمدارس :

ظل تخطيط المساجد كما هو : صحن مكشوف تحيط به أروقة أكبرها رواق القبلة ومجازه مرتفع عمودى على حائط القبلة ، وتبنى المئذنة على الضلع المقابل لحائط المحراب سواء فى وسطه أم فى أحد طرفيه ، وتكون من الآجر أو الحجر على قاعدة مربعة على شكل برج مرتفع تزينه شرافات مسننة ، ويعلو هذا البرج برج آخر صغير فوقه قبة صغيرة ملساء أو مضلعة . وتحلى واجهات المئذنة بنوافذ منفردة متجاورة ذات عقود . وقد استعملت

الأكتاف المبنية بالآجر بدلا من الأعمدة لتحمل عقوداً على هيئة نعل الفرس أو ذات الفصوص .

ويغلب أن يكون فى وسط الصحن فسقية . كما تكسى جدران الأروقة بالفسيفساء أو بلاطات القاشانى .

وأدخل نظام المدارس على يد سلطان الموحدين يعقوب المنصور عام ١١٨٤ م ، ويقوم تخطيط المدرسة على صحن مكشوف وقاعة كبيرة تلقى فيها الدروس . وعدد من الحجرات موزعة على طابقين لسكنى الطلبة . ويلاحظ أن بناء المدارس هنا لم يؤثر على بناء المساجد ، أما الزوايا فكانت تقام بجانب الأضرحة لتعليم أبناء الطريقة الذين يتبعون صاحب الضريح . أو أحياناً تكون الزوايا مجمعاً يضم الضريح والمدرسة والتكية .

الأضرحة :

وتنتشر قبور الأولياء فى المغرب . وهى فى الغالب بسيطة للغاية ومكونة من حجرة مربعة تعلوها قبة نصف كروية . ويلون الضريح باللون الأبيض . وقد يكون للقبة رقبة كما يمكن أن تكون جدران القاعة مفتوحة بوساطة عقود .

أما قبور الأمراء فكانت أكثر فخامة . وطبقت فى قبابها الحلول التى استعملت فى إقامة قباب المساجد . ولم يبق من قبور الأمراء إلا

مايعود إلى الأشراف السعديين فى مراكش فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . أما قبور ملوك غرناطة وبنى مرين فى فارس فلم يبق منها شيء .

القصور والحصون والمرافق العامة :

كانت حياة المرابطين حياة تقشف . فلم تكن لهم قصور فخمة . وفى عهد الموحدين زادت العناية بالمبانى الدينية . ولم يتركوا قصوراً يمكن الاستدلال منها على نظام تخطيطها إلا بعض الأطلال فى أشبيلية .

أما أعظم قصورهم على الإطلاق فهو قصر الحمراء بغرناطة الذي يعود إنشاؤه إلى يوسف الأول ١٣٣٣ — ١٣٥٣ م ومحمد الخامس ١٣٥٣— ١٣٩١ م وينقسم هذا القصر إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول ويسمى المشور . وهو المكان المخصص فى القصر للموظفين الذين يعاونون السلطان فى إدارة الأعمال . وقد حولت القاعة الكبرى فى هذا القسم إلى كنيسة فى القرن السابع عشر . والقسم الثانى ويعرف بالديوان وهو المخصص للاستقبالات الرسمية . وكان يشتمل على ساحة البركة وقاعة البركة وقاعة العرش أو قاعة السفراء . كما كانت تسمى أحياناً . وهذا القسم أكثر أقسام القصر احتفاظاً بمظهره القديم . والقسم الثالث هو القسم المخصص للسكن ويعتبر صحن السباع أشهر ما فى هذا القسم وتبلغ مساحته نحو ٢٨ × ١٦ متراً[١] وفى وسطه فسقية رخامية أكبر أحواضها يحمله ١٢

(١) د . زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، ص ١١٥ .

تمثالا لأسود ، وتحيط بالصحن بوائك ذات عقود مستديرة تحملها أعمدة مزدوجة أو ثلاثية أو رباعية . والبوائك والأعمدة مغطاة بثروة زخرفية لانظير لها. ويطل على الصحن قاعة الأختين وقاعة بنى سراج . ومن أفخم أجزاء القصر قاعة السفراء ذات القبة الخشبية المنقوشة والمذهبة ، وعلى مقربة من قصر الحمراء قصر صغير يسمى جنة العريف ، يعود إلى بداية القرن الرابع عشر الميلادى .

وأقيمت البيمارستانات والحمامات والأسواق والقيسريات . أما الأسواق والحصون فقد كانت العناية بها كبيرة فى عصر الموحدين ومنها سور مدينة تلمسان وفاس القديمة ومراكش . وفى عهد بنى مرين أنشئت أسوار فى مدينة فاس الجديدة .

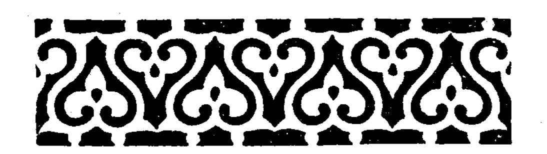
طراز الحمراء :

ويهمنا أن نوضح أنه كان لقصر الحمراء أثر كبير فى الوصول إلى حلول زخرفية شاعت فى القرن الرابع عشر فى كثير من المبانى المغربية والأندلسية. ولاتعود أهمية قصر الحمراء إلى التخطيط أو إلى طريقة البناء بقدر ماتعود إلى طريقة توزيع المسطحات الزخرفية والمهارة المعجزة فى السيطرة على المادة الجصية .وقد روعى من الناحية الإنشائية أن يكون التخريم والتفريغ فى الزخارف الجصية على العقود والقبوات وسيلة لتخفيف الثقل عليها ، ووزعت الزخارف توزيعاً مدروساً فى إطارات وأشرطة

وأفاريز وحشوات لتبدو متماسكة غير مبعثرة، ولتكون وحدة زخرفية لها كيان . وفى داخل البناء كانت تغطى جدران الحجرات حتى السقف ببلاطات من الجص المصبوب فى قوالب . أما الوزرات فكانت تغشى بالفسيفساء الخزفية . وقد استعمل بكثرة شعار الأغالبة « لاغالب إلا الله » كما استعمل الخط النسخ والكوفى متحداً مع الزخارف الهندسية والنباتية .

طراز المدجنين :

وهو الطراز الذى ظهر فى الأندلس بعد خروج العرب منها وقام على أكتاف الفنانين العرب الذين خدموا الدولة الجديدة. ولم يظهر هذا الطراز فجأة. ولكنه بدأ منذ خرج العرب من طليطلة عام ١٠٨٥ م وأشبيلية عام ١٢٤٨ م وغرناطة عام ١٤١٢ م . ومن أبرز النماذج ، التى توضح التأثيرات العربية فى المبانى التى أنشئت بعد خروج العرب ، المبنى المسمى القصر « الكازار » فى أشبيلية .



الطراز الصفوى

استطاع الشاه إسماعيل الصفوى أن يؤسس أسرة شيعية فى إيران عام ١٥٠٢ م . وبعد حرب خاسرة مع الأتراك ارتد إلى حدود بلاده الطبيعية واتجه إلى العناية بالأحوال الداخلية . وكان لمدينة تبريز مكان الصدارة . ثم لم تلبث أن حلت محلها مدينة قزوين . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى أصفهان فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى .

وسرعان مادب الفساد إلى هذه الأسرة فضعف أمرها . واستطاع الأتراك احتلال العراق ثم سقطت الأسرة الصفوية عام ١٧٢٢ م .

الأبنية الدينية :

انتشر نوعان من الأضرحة . ففى غرب إيران كان الضريح عبارة عن ردهة يليها بناء تعلوه قبة . وفى شرقها كانت الأضرحة عبارة عن جوسق مثمن الأضلاع . ومن أبدع نماذج الأضرحة فى هذا العصر الجامع الضريحى للشيخ صفى الدين بأردبيل الذى أنشئ فى القرن السادس عشر الميلادى . ثم أكمل فى أواسط القرن السابع عشر . وهو مكون من مدخل مبنى من الآجر يشبه مداخل القصور . ويحلى واجهته العريضة إفريز من المقرنصات كنهاية أفقية . وخمسة صفوف من النوافذ كنظام معمارى رأسى يتوافق مع النظام الأفقى . ويؤدى هذا المدخل

إلى حديقة شديدة الاستطالة ندخل منها إلى المسجد الضريحى المنحرف عن مدخل الحديقة ، وهو عبارة عن صحن عن يساره المسجد القديم وعن يمينه الضريح .

ومن الأضرحة الهامة التى أقيمت فى العصر الصفوى مشهد الكاظمين فى بغداد الذى أتمه الشاه إسماعيل فى القرن السادس عشر الميلادى ؛ ومن المدارس الكبيرة التى أنشئت مدرسة مادرشاه بأصفهان شيدها السلطان حسين فى القرن الثامن عشر الميلادى وتتكون من صحن يدور حوله أربعة إيوانات من طابقين . وفى إيوان القبلة قاعة مغطاة بقبة .

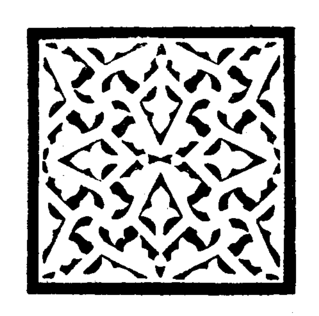
ويعتبر مسجد الشاه فى أصفهان من المساجد الهامة وهو ذو مدخل منحرف يؤدى إلى الصحن الذى تدور حوله ثلاثة إيوانات ، ومع أن الوحدة المعمارية فى هذا المسجد غير متكادلة إلا أن شهرته تعود إلى الغنى الفائق فى الزخارف الداخلية .

الأبنية الدينية :

تشتمل القصور الإيرانية الصغيرة على قاعة مرتفعة تحف بها حجرات من طابقين للسكنى . يضم إليها أحياناً طبقة ثالثة بقاعة

مكشوفة ذات سلالم منفصلة . ومن أمثلة هذه القصور قصر چهلستون وهشت بهشت .

وقد استعمل فى تجميل المبانى البلاطات الخزفية المرسومة والفسيفساء الخزفية ورسوم الزهور وأفرع النباتات ؛ كما رسمت الصور على الجدران ، واستخدمت الزخارف الجصية الملونة فى زخرفة العمائر .



الطراز الهندى

أتيح للإمبراطور ، بابر حفيد تيمورلنك ، أن يؤسس إمبراطورية مغولية هندية حكمت الهند من عام ١٥٢٦ إلى ١٨٥٧ م وقد نشأ على مدى ثلاثة قرون الطراز الهندى الإسلامى . ولاشك أن هناك تشابهاً بين الطراز الهندى والطراز الإيرانى وبخاصة الطراز الصفوى . ولكن هذا لم يمنع من ظهور شخصية هندية مستقلة استمدت مقوماتها من جذور الفن الهندى القديم ، وتقاليد الصناعة الهندية بعد أن اتجهت الوجهة الإسلامية .

المدافن والمساجد :

وتعتبر الأضرحة من أهم المنشآت المعمارية . وقد أخذت القبة الهندية شكلها البصلى ، وأصبحت الحنايا الغائرة والأروقة المكشوفة تلعب دوراً إنشائياً أساسياً إلى جانب الدور الزخرفى التشكيلى . ومن أمثلة أضرحة القرن السادس عشر ضريح شيرشاه فى ساهسارام . وضريح أكبر فى حدائق سيكندره .

أما أجمل ضريح فهو « تاج محل » فى مدينة أجرا على ضفة نهر جمنا ، شيده شاه جيهان تخليداً لذكرى زوجته ممتاز محل ، أقيم بين عامى

١٦٣٠ ، ١٦٤٨ م وهو عبارة عن مبنى مغطى بقبة بصلية عالية حولها أربع قباب أصغر منها، ويحيط بالمبنى أربع منارات رشيقة عالية كالحراس الأمناء ، وتتقدمه حديقة كبيرة . المبنى مغطى بالمرمر الناصع البياض وسط الحدائق والمبانى المجاورة المشيدة من الحجر الرملى الأحمر . وتتكامل نسب هذا البناء وفتحاته وما تحدثه من ظلال وأضواء تكاملا عجيباً. فهو درة فى جبين العمارة الإسلامية الهندية .

أما المساجد فقد سار تخطيطها على النظام الذى كان قائماً فى أيام المغول . وتمتاز بمداخلها الكبيرة ومناراتها العالية وقبابها البصلية . ومن أهم المساجد الهندية مسجد الجمعة فى دلهى الذى أنشئ فى عهد شاه جيهان وله مدخل مرتفع مكون من ثلاث طبقات تحف به المنارات الصغيرة . وخلفه يقع حرم المسجد بقبابه البصلية الثلاث السائدة ومناراتها العالية .

المبانى المدنية :

شيد الإمبراطور أكبر عاصمته الجديدة فاتحبور سكرى وأحاطها من جهاتها الثلاث بسور وفى الجهة الرابعة بحيرة صناعية . واشتملت على قصور ومساكن خاصة ومبان وأسواق . . . إلخ .

ولكنها هجرت عندما نقلت العاصمة إلى لاهور عام ١٥٨٥ م . وقد أنشئت دلهى الجديدة فى عهد شاه جيهان وأحيطت بسور قوى مزود

بالأبراج ، وأقام الإمبراطور لنفسه قصراً ؛ ومن أبدع الأجزاء الباقية من هذا القصر الديوان الخاص ،ويمتاز بعقوده المشرشرة وأكتافه الضخمة المغمورة بالزخارف .

واستعمل فى زخارف البناء الحجرى الرملى الأحمر الذى يغطى بالجص المصقول ، أما صناعة التخريم فى الكسوة الرخامية فى حشوات النوافذ والتكعيبات فقد وصلت إلى درجة فائقة من الدقة والجمال . وطُعم الرخام بمختلف الأحجار نصف الكريمة كما نرى فى قاعة الاستقبال بقصر دلهى .

والملاحظ أن الهنود لم يستعملوا بلاطات القشانى فى كسوة الجدران .



الطراز التركى العثمانى

الأتراك العثمانيون قبيلة من قبائل الأتراك استقرت فى آسيا الصغرى . وعندما قضى المغول على حكم السلاجقة استقل الأتراك العثمانيون بالمقاطعة التى كانوا يحكمونها باسم السلاجقة . وقد تمكن عثمان وخلفاؤه أن يوسعوا ملكهم فاستولوا على أدرنة عام ١٣٦٢ م . وبعد نحو قرن من الزمان تمكن الأتراك العثمانيون من فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣ م وجعلوها عاصمة ملكهم الجديد . ثم استمرت فتوحاتهم فى أوربا حتى وصلوا إلى هنجاريا وبحر الأدرياتيك وشبه جزيرة البلقان . ثم جنوباً إلى الشام والعراق ومصر وشمال أفريقيا . واتخذوا لقب الخلافة وخضعت لهم الجزيرة العربية . ومنذ القرن الثامن عشر الميلادى بدأ الضعف يدب فى هذه الإمبراطورية حتى تقلصت إلى تركيا الحالية .

العمارة الدينية :

اعتمد العثمانيون فى عمائرهم أول الأمر على الطراز السلجوقى ، فكان تخطيط المساجد فى القرن الرابع عشر الميلادى يقوم على أروقة محمولة على أكتاف . وعلى كل مربع من هذه الأروقة قبة صغيرة ، وفى

رقبة كل قبة تفتح نوافذ للإضاءة . ومن أمثلة هذه الجوامع جامع « أولو جامعى » فى بروسه فى أواخر القرن ١٤ م ، وإذا كان المسجد صغيراً فإنه يقوم على قبة سائدة وأمامها ردهة مسقوفة .

ومنذ فتح القسطنطينية أخذت العمارة شكلا جديداً متأثراً بأيا صوفيا ، فأنشئ مسجد محمد الفاتح من رواق رئيسى على تخطيط متعامد فوقه قبة كبيرة حولها قباب أصغر منها ، وأمام هذا الرواق صحن حوله بوائك مغطاة بقباب صغيرة وفى وسطه فسقية .

على أن العصر الذهبى للعمارة التركية قام على أكتاف المهندس سنان الذى وضع تصميم جامع السليمانية وجامع السلطان سليم . وقد أنشئ مسجد السليمانية بين عامى ١٥٥٠ – ١٥٥٦ م . وهو يتكون من صحن سماوى تحيط به بوائك تغطيها قباب صغيرة . أما حرم المسجد فتغطيه قبة كبيرة تحيط بها أربعة أنصاف قباب . وفى جوانب المسجد تقوم مآذن طويلة ذات قمم مخروطية .

أما فى مصر فقد بدأ التحول فى العمارة الإسلامية منذ فتحها السلطان سليم عام ١٥١٧ م . إذ توقف نمـــوها وضعفت بعد أن جمع السلطان سليم أمهر الفنيين والصناع وأرسلهم إلى الآستانة . وطغت عليها موجة من المؤثرات البيزنطية .

وكان أول نموذج للطراز العثمانى فى مصر هو مسجد سليمان باشا

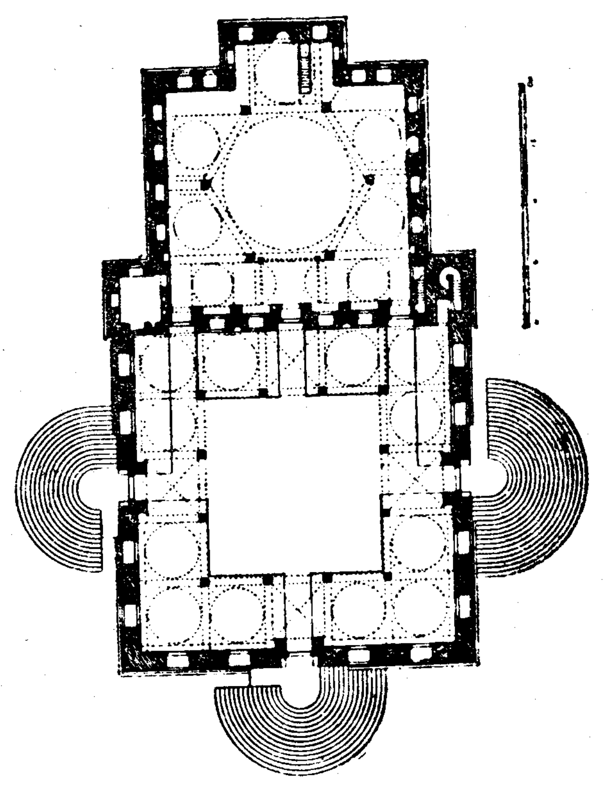
بالقلعة عام ١٥٢٨ م . ثم مسجد الملكة صفية عام ١٦١٥ م ، فمسجد محمد أبو الدهب عام ١٥٧٣م. ثم مسجد محمد على بالقلعة عام ١٨٣٠م

ويقع مسجد الملكة صفية فى شارع محمد على ويتكون من جزأين : الصحن والقبة ، أما االصحن فالوصول إليه من ٣ أبواب لها سلالم دائرية ويحيط به أربعة إيوانات مغطاة بقباب صغيرة حجرية. أما الجزء الثانى : فهو حرم المسجد وهو على تخطيط مربع تغطيه قبة كبيرة محمولة على ستة أعمدة من الجرانيت تكون شكلا سداسيًّا . وفى رقبة القبة ٢٤ شباكاً من الجص والزجاج . وبين عقود المسدس قباب صغيرة . ويبرز المحراب المغطى بقبة عن حائط القبلة وهو مكسو بالرخام والقاشانى ويلاصقه منبر من الرخام مزخرف بزخارف نباتية وهندسية . أما المنارة فاسطوانية الشكل تنتهى قمتها بمخروط .

وقد أنشئ مسجد محمد على بالقلعة عام ١٨٣٠ م على قسم من أرض القصر الأبلق الذى كان قد أنشأه الناصر محمد بن قلاوون. والمسجد مكون من قسمين متساويين تقريباً الصحن والقبة . أما الصحن فمساحته ٥٣×٥٤ متراً تحيط به أروقة محمولة على أعمدة من الألباستر ومسقوفة بقباب صغيرة ، وفى وسط الصحن ميضأة محمولة على ثمانية عقود متكئة على أعمدة رخامية يعلوها رفرف من الخشب البارز المزخرف .

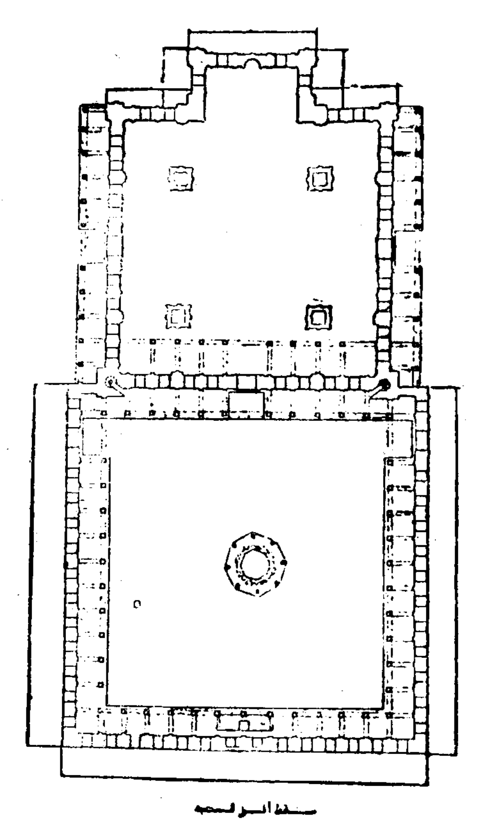
أما القبة فتقوم على مربع طول ضلعه من الداخل ٤١ متراً وقطر القبة ٢١ متراً وارتفاعها من أرض المسجد ٥٢ متراً تحملها أربعة أكتاف

ضخمة ذات عمود كبيرة ، وحول القبة أربعة أنصاف قباب عدا أربع
قباب صغيرة فى أركان المسجد . وكسيت جدران المسجد من الداخل
بالألباستر إلى ارتفاع ١١ متراً . ويقع المنبر على يمين المحراب وهو من



شكل (١٥) تخطيط لمسجد الملكة صفية

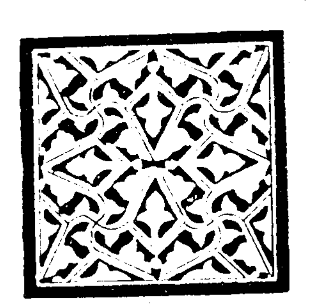
الخشب المزخرف بزخارف بارزة ومذهبة . وفي طرفي الجانب الغربي للمسجد تقوم مئذنتان ارتفاعهما نحو ٨٤ متراً من أرضية الصحن ولكل منهما دورتان .



شكل (١٦) تخطيط لمسجد محمد علي بالقلعة

وتعتبر الفترة العثمانية فترة تخلف فى العمارة الإسلامية . ذلك لأنها فرضت النظام التركى البيزنطى فى تخطيط العمارة الدينية ، كما فرضت زخارف استمدت عناصرها وأسلوبها من طراز الروكوكو الذى ساد أوربا فى نهاية عصر النهضة .

ومع ذلك فقد استمر الأسلوب المصرى الإسلامى فى كثير من المنشآت والحرف . فانتشرت صناعة الخشب الخرط والمشربيات كما نرى فى منازل : الكريدليه عام ١٦٣١ م وجمال الدين أبو الدهب عام ١٦٣٧ م . والسحيمى عام ١٦٤٨ . وقد اشتملت هذه الدور على مقاعد وقاعات ذات سقوف جميلة ووزرات وأرضيات وفسقيات تتوسطها نافورات رخامية مفرغة بأشكال زخرفية لا تقل فى مستواها عن المستوى الذى وصلت إليه العمارة فى العصر المملوكى .



التصوير والفنون التطبيقية والزخرفية

مقدمة :

إن حركة اليقظة الهائلة التي تعيشها الأمة العربية الآن تقتضي منا أن نعرف أمجادنا الحضارية ، وأن ندرك ماتنطوى عليه هذه الأمجاد من دلالات على تفوق العرب فى ميدان الفن والثقافة . ولقد مضى علينا حين من الدهر ، فى ظل الاستعمار ، والغالبية العظمى من أبناء هذه الأمة تعتبر أن حضارة الشرق الأوسط حضارة متخلفة بالقياس إلى الحضارة الأوربية . والحقيقة التى أثبتها الدراسات الأخيرة فى عصر نهضتنا العربية المعاصرة ، أن العرب تفوقوا فى ميادين الطب والفلك والرياضة والكيمياء وعلوم الاجتماع . وأحب أن أسجل أيضاً أنهم تفوقوا فى ميادين الفن التشكيلى من تصوير ونحت وخزف ونسيج ومعادن ، وكانوا رواداً فى هذه الفنون ، لهم شخصيتهم وطابعهم وأسلوبهم الذى أثر فى فنون أوربا فى عصر نهضتها ، وفى فنون أوربا المعاصرة .

وقد اجتهدت أن أوضح الفلسفة التى تقوم عليها الفنون التشكيلية العربية ، وسأحاول فى الفصول التالية أن أعرض بإيجاز مراحل تطور هذه الفنون ومدارسها المختلفة .

التصوير :

يتميز فن التصوير الإسلامى بخصائص ومميزات ، سواء من حيث الخامات المستعملة أو فى طريقة الأداء أو الوظيفة التى يؤديها التصوير[١] ، ويتحقق فى التصوير الإسلامى مثالية الفن الإسلامى كاملة ، فالصور زخرفية ، ذات ألوان مضيئة . والأشكال الآدمية أو الحيوانية ترسم فى مجال البعدين ، كما ترسم الأشجار والأنهار والجبال والمنازل ، لا بقصد المحاكاة ، بقدر ما يقصد منها كمال التعبير الجمالى والتشكيلى . وهى النظرية التى يسير على هديها التصوير المعاصر .

ولفن التصوير الإسلامى مجالات كثيرة فى الاستعمال . حيث نفذت الصور على الجص والحجر والخزف والنسيج والفسيفساء وفى جميع الخامات. وتزخر فروع الفن التطبيقى الإسلامى بنماذج مختلفة من الصور على التحف .

وسنتحدث هنا عن التصوير على الجدران ، وتصوير المخطوطات :

التصوير على الجدران :

عرف العرب التصوير على الجدران فى جميع العصور السابقة للإسلام ، ولم تخل منه أخبارهم وأشعارهم[٢] .

(١) سبق أن ناقشنا فى ص ٧٢ فكرة كراهية تصوير الكائنات الحية .
(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب ص ٢ .

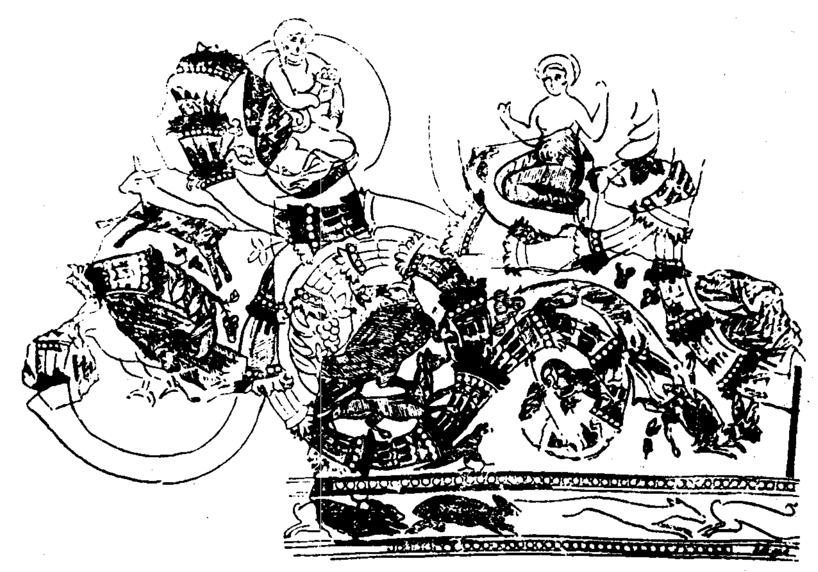
ومن أقدم الصور الجدارية الإسلامية الباقية ، الصور التى تزين جدران قصير عمرا فى بادية الشام الذى أنشئ حوالى عام ٧١٢ م ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذا القصير فى صفحة ١٥٠ من هذا الكتاب ، ولكن الذى يهمنا أن نؤكده أن الفنانين الذين أنجزوا هذه الصور كانوا عرباً سوريين . كما أثبت ذلك الأستاذ كريزويل .

وزينت جدران المسجد الأموى بدمشق والذى أنشئ عام ٧١٤ م بصور الفسيفساء التى تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق وقت إنشاء المسجد . وهى من صنع فنانين سوريين أيضاً . كما أثبت الدكتور زكى محمد حسن [1] . واعتمد الفنان على استعمال الألوان الفاتحة والداكنة ليصل إلى تنظيم خطى تشكيلى . ولإحداث التوازن بين المساحات والكتل . والمسطحات الرأسية والمسطحات الأفقية . وكانت جدران قصور الأمويين وسقوفها وأرضياتها تحلى بالصور . ومن أمثلة ذلك ماعثر عليه فى مخلفات قصر « خربة المفجر » الذى أنشئ عام ٧٤٣ م .

وكشفت بعثة متحف المتروبوليتان فى مدينة نيسابور نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسى الأول . بعضها رسوم ملونة بلون واحد ومحددة بخط أسود يمثل فارساً فى كامل ملابسه يركض بفرسه

---

(١) د . زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٢٨ .



شكل (١٧) سامرا – الجوسق الخاقانى صور وزخارف جدارية – القبة قصر الحريم القرن ٩م

ويحمل الباز بيده كأنما يطارد صيداً[1] . وبعض الرسوم الأخرى تمثل مجموعات من الرجال والنساء ملونة بالألوان الأبيض والأسود والأزرق والأحمر بدرجاتها المختلفة . وهى تشبه إلى حد ما الرسوم التى عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامرا . أما قصر الجوسق الخاقانى بسامرا . وهو الذى أنشأه المعتصم عام ٨٣١ م فقد عثر فيه على رسوم كثيرة ، أهمها ماعثر عليه فى قصر الحريم . ومنها صور لسيدات ترقصن وتعزفن على الآلات الموسيقية ، وصور زخرفية لحيوانات وطيور داخل إطارات

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ص ٣٨ .

ومناطق مختلفة . وأسلوب هذه الصور متطور من الأساوب المحلى السابق للإسلام . وأغلب هذه الرسوم تعتمد على الخط اللين مع مساحات متوسطة من الألوان الداكنة والفاتحة . وروعى فيها نوع من التماثل ، كما رسمت ثنيات الملابس بطريقة مبسطة واضحة .

وازدهرت الصور الجدارية فى العصر الفاطمى فى مصر . كشف فى حمام جهة (أبو السعود) بالقاهرة . عن صور جدارية لفتيان وفتيات ملونة بلون أحمر ومحددة باللون الأسود . ويلاحظ فيها الاهتمام بإبراز الملابس وتحديد تقاطيع الوجوه . والاعتماد على الخط . وهو الأسلوب نفسه الذى ساد فى سامرا .

وقد أورد المقريزى قصصاً عن التنافس بين كبار الفنانين الذين يصورون على الجدران . ومنها قصة من العصر الفاطمى عن المنافسة بين « قصير » المصرى « وابن عزيز » العراقى .

وفى قاعة العدل بقصر الحمراء بغرناطة نجد مجموعات من الصور تزين السقف[١] منها صورة تمثل عشرة أشخاص فى ملابس عربية فضفاضة جالسين متكئين على سيوفهم ؛ والتكوين يعتمد على تنظيم العناصر داخل شكل بيضاوى فى طرفيه رسم أسود صغيرة متواجهة تشبه أسود نافورة « حوش السباع » . ويذكرنا هذا الأسلوب بأسلوب القرن الرابع عشر فى إيران .

---

(١) د . محمد عبد العزيز مرزوق : قصر الحمراء ص ٨٠ .

تصوير المخطوطات :

إن صور المخطوطات قبل القرن الثانى عشر الميلادي نادرة على الرغم مما ذكره المؤرخون عن كتب مصورة من القرن التاسع . وقد وصل إلينا من مصر . منذ القرن التاسع بعض أوراق مصورة موجودة الآن بمكتبة الأرشيدوق « رينر » بفينا . كما عثر على بضع صور من العصر الفاطمى فى مصر تمثل جنديين بينهما شجرة زخرفية وفوقهما طراز من الكتابة الكوفية[1] . وينقسم تاريخ رسم المخطوطات إلى مدارس تتميز كل مدرسة بأسلوب فنى خاص .

مدرسة بغداد :

تمتاز صور هذه المدرسة بالبساطة فى الرسم . والتكوين الإيقاعى الذى يعتمد على الحساسية فى توزيع العناصر وماتشتمل عليه من خطوط وكتل وملامس سطوح وألوان . وتمتاز أيضاً بالسحن العربية فى الوجوه . والهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص . وإبراز الزخارف على الملابس . ومن أشهر مصوري هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطى ، كتب وصور مخطوطاً من كتاب مقامات الحريرى عام ١٢٣٧ م . محفوظ الآن بالمكتبة الوطنية بباريس ، به نحو مائة صورة توضح نوادر أبى زيد السروجى كما رواها الحارث بن همام . وقد استعمل فى رسم هذه

(١) د . جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٢٦ .

الصور الألوان الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها من غير أي اتجاه لإبراز العمق ، ويفصل بين المستوى القريب والمستوى البعيد بخط داكن[1] . وصور هذا المخطوط تعبر عن الحياة الاجتماعية فى العراق، فى القرن الثالث عشر الميلادى ، سواء أكانت هذه الحياة داخل المسجد أم الخان أم المكتبة أم الحقل ، وهى تلقى أضواء على الشخصيات الواردة فى المقامات ، بحيث تبدو معبرة حية ، على الرغم من أن أسلوب الأداء زخرفى ، وفى مجال البعدين .

ومن المخطوطات التى أنجزت فى هذا العصر مخطوط من كتاب « كليلة ودمنة » حوالى عام ١٢٣٠ م ، به صور عن الحيوان صادقة التعبير عن الموضوعات بأسلوب مبسط ، ومنها أيضاً مخطوط « خواص العقاقير » ، كتبه وصوره عبد الله بن الفضل فى عام ١٢٢٢ م ، وكان به ٣٠ صورة هى الآن موزعة بين المتاحف . كما كتب الجزرى عام ١٢٠٦ م كتاباً عن مخترعاته يسمى « الحيل الميكانيكية » وشرح هذا الكتاب بالصور التوضيحية . ومنها كتاب البيطرة المؤرخ ١٢٠٩ م من عمل على بن حسن بن هبة الله ، ومحفوظ بدار الكتب بالقاهرة[2] .

ويقول كونل عن هذه المدرسة : إنها تضارع فى معالجة الموضوع

---

(١) يوجد تحليل لصورة «رؤية رمضان» من مخطوط مقامات الحريرى فى ص١٠٩.

(٢) د . جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٣٤ .

ودقة الرسم والتكوين والتلوين الذى ينم عن الذوق . صور الكتب الغربية المعاصرة لها ، إن لم تفقها[1]

المدرسة المغولية :

نشأت هذه المدرسة عقب سقوط بغداد عام ١٢٥٨ م . وكانت مراكزها فى تبريز و بغداد وسلطانية . وقد ظهر إعجاب سلاطين المغول بالثقافة الصينية كما هو واضح فى التصوير فى هذه المدرسة الواقعية . وحب المناظر الطبيعية . كما دخلت على الصور عناصر صينية كالسحاب الصينى « تشى » والدقة فى رسم عناصر الطبيعة بالإضافة إلى السِّحن الصينية و تنوع أغطية الرأس و أشكال خوذات المحاربين . وأهم ماتعرضه هذه المدرسة الحياة العائلية ومجالس الشراب ومناظر الصيد . و توضيح كتب التاريخ والأدب بالصور . وأهم الكتب التى زينت بالصور الشاهنامة وجامع التواريخ لرشيد الدين ومنافع الحيوان لابن بختيشوع وكليلة ودمنة . ولعل من أجمل ماصور فى هذه المدرسة المعارك الحربية ، ذلك لأن حيوية الموضوع وما يقتضيه من انفعال وحركة أتاحت للفنانين حرية الوصول إلى تكوين ممتاز نتيجة خروجهم عن قواعد التكوين المألوفة فى الموضوعات العادية .

المدرسة التيمورية :

يعتبر عصر تيمور وخلفائه من أزهى عصور التصوير ، وقد

---

(١) كونل : الفن الإسلامى ص ٧٩ .

مهدت لذلك العصور السابقة لهذا العصر . واستقرت الأوضاع الفنية ، وعمل تيمورلنك على أن يجمع فى عاصمته الجديدة « سمرقند » أعداداً كبيرة من أحسن الفنانين وأصحاب الحرف من بغداد وتبريز وغيرهما من البلاد ذات الشهرة العظيمة ، ومن أهم المخطوطات التى أنجزت فى هذا العصر : مخطوطٌ عن الفلك مزين بعدد من الصور تمثل البرج والنجوم ، ومحفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ، ونسخة من مخطوط قصائد خواجوكرمانى المؤرخ عام ١٣٩٦ م يشرح فيه قصة غرام الأمير الفارسى هماى بهمايون ابنة امبراطور الصين ، وعلى إحدى صور هذا المخطوط توقيع الفنان الفارسى جنيد سلطان ، وكان مصوراً فى بلاط السلطان أحمد من سلاطين الجلائريين فى بغداد ، كما توجد نسخة من الشاهنامة للفردوسى فى دار الكتب بالقاهرة مؤرخة عام ١٣٩٣ م ، وفيها صفحة مزخرفة و ٦٧ صورة مصغرة . وتوجد نسخة أخرى من الشاهنامة مؤرخة عام ١٣٩٧ م . محفوظة فى مجموعة المستر شستربيتى ، والصور فى كلا المخطوطين تنسب إلى مدرسة شيراز التى تعتبر مركزاً لنشاط المدرسة التيمورية .

ويلاحظ أن المخطوطات التى كتبت فى السنوات العشر الأخيرة من القرن ١٤ م لها مميزات لايستهان بها : منها استعمال الألوان الساطعة وبخاصة الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والبنى وهى تتجه إلى الرومانتيكية وبخاصة فى الموضوعات العاطفية ، مثل موضوع مجنون ليلى ، وخسرو

وشيرين . وهماى وهمايون . ويلاحظ أن التكوين السائد هو تكوين ذو اتجاه رأسى نتيجة التنظيم المعمارى للصور . وتقسيم السطح إلى مساحات هندسية مترابطة ومتوافقة . كما نشاهد فى تقسيم حوائط المساجد إلى مساحات هندسية وتغطية كل مساحة بنوع من الزخارف . وجميعها تكون وحدة فنية مترابطة .

وفى عصر خلفاء تيمور وصل التصوير إلى عصره الذهبى وبخاصة فى زمن ابنة شاه رخ وأحفاده بيسنقر وإبراهيم سلطان . وقد نقل شاه رخ عاصمته إلى هراة بخراسان . واستخدم كثيراً من الفنانين فى نسخ المخطوطات وتزيينها بالصور . وكان من بينهم المصور غياث الدين خليل . الذى يعتبر من عجائب عصره [١] .

ومن أهم الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة صورة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس مؤرخة عام ١٤٣٠ م تمثل وصول هماى إلى بلاط إمبراطور الصين . ويوجد مخطوط يسمى « معراجنامة » محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس كتب لشاه رخ عام ١٤٣٦ م وبه صورة النبى صلى الله عليه وسلم ممتطياً البراق يتقدمه جبريل . ويسود فيها اللون الأزرق الذى يؤكد الفراغ . كما أن الأزهار موزعة هنا وهناك لإعطاء جو الربيع .

وكان عصر السلطان حسين بيقرا ١٤٦٨ — ١٥٠٦ م أزهى عصور

---

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ص ٥٢ .

فن التصوير ، فقد ظهر فى بلاط هذا السلطان الفنان المصور كمال الدين بهزاد ، الذى ولد فى هراة عام ١٤٥٠ م ودرس النقش والتصوير على يد سيد أحمد التبريزى ، وعلى ميرك نقاش من هراة ، وقد كتب عنه المؤرخ الإيرانى « خواندمير » : « وضع بهزاد أمامنا من روائع صوره وفنه العجيب النادر ، ما يحاكى ما أبدعته ريشة المصور الكبير مانى ، وطمست أعماله الفنية ذكر سائر الفنانين ، بفضل ماوهبته يده من مقدرة سحرية ، وانبعثت الحيـــاة فى الجمادات بما كمن بين شعرات فرشاته من عبقرية ونبوغ » ، وقد ظل فى هراة حتى دالت دولة التيموريين ، ثم استولى على هراة الشاه إسماعيل الصفوى عام ١٥١٠ م فانتقل معه بهزاد إلى تبريز وحظى عنده وعند خليفته طهماسب بما لم يحظ عليه فنان قط ، إذ عينه فى عام ١٥٢٢ م مديراً للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيساً عامًّا لأمناء المكاتب . ويعتبر بهزاد من أوائل الفنانين الذين وقعوا بإمضاءاتهم أعمالهم الفنية .

وفى دار الكتب بالقاهرة مخطوط من كتاب بستان سعدى مؤرخ ١٤٨٨ م كتب للسلطان حسين بيقرا ، وبه خمس صور من أهم ما ينسب إلى بهزاد . كما يوجد بالمتحف البريطانى ثلاث صور فى مخطوط المنظومات الخمس للشاعر نظامى وتمتاز صور بهزاد بإحكام التكوين ، وإبراز الموضوع متحرراً من قيود المنظور على الرغم من أنه أعطى لكل عنصر من عناصر المبانى نقط تلاش غير مرتبطة بنقط التلاشى

الأخرى ، وقد استطاع أن يستفيد من الزخارف على الجدران فى التنويع فى القيم الملمسية من جهة ، والظلال والأضواء من جهة أخرى . كما يتميز التكوين الفنى بالطابع الهندسى المعمارى الذى تسود فيه الخطوط والمساحات الرأسية . وصورة غنية بالحركة فى الأشخاص ، وتدل على تمكن وقدرة غير عادية فى تحقيق ما يريد . واستغل الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والبنية ، وأضاف درجات نقية إلى هذه الألوان ، كما أضاف بعض الظلال الخفيفة ، واستعمل اللون الذهبى فى السماء والأجزاء المزخرفة من المبانى والإطارات التى تحيط بالصور . ولاشك أن هذا المصور وصل إلى كمال الحساسية ودقة الإنجاز والتفوق فى توزيع الألوان المضيئة[1] .

ومن أشهر المصورين الذين تتلمذوا على بهزاد ، قاسم على الذى اشتهر برسم الوجوه ، ومخطوطة المنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطانى المؤرخة ١٤٩٤ م تضم سبع صور عليها إمضاؤه .

وقد جاءت أحداث سياسية نقلت مركز التصوير من هراة إلى بخارى ، وتعتبر مدرسة بخارى امتداداً لمدرسة هراة ، وعلى كل حال فإن التصوير فى بخارى ينتهى عصره قبل نهاية القرن السادس عشر ، وهى معاصرة للمدرسة الصفوية الأولى . ويلاحظ أن سمرقند اهتمت

---

(١) اتينجهاوزن : دائرة المعارف الإسلامية، مادة بهزاد أرنولد — بهزاد وتصاويره فى ظفرنامة .

بتصوير مؤلفات العلوم الطبيعية قبل كل شيء، أما فى بخارى فيبدو أن التصوير بالفرشاة فى لمسات رقيقة على تعلية طفيفة بالذهب كان محبوباً إذ ذاك[1] ، وكان من أشهر مصوريها محمود مذهب .

المدرسة الصفوية :

قامت هذه المدرسة على أكتاف بهزاد وتلاميذه وتعتبر امتداداً للمدرسة التيمورية ، وكانت مدينة تبريز مركزاً لتصوير المخطوطات فى عصر الأسرة الصفوية . ومن أهم الموضوعات التى سجلها حياة البلاط والقصور والحدائق الغناء . وتمتاز رسوم الأشخاص بالرقة المتناهية والقدود الرقيقة والملابس الفاخرة . ومن أهم مميزات رسوم الأشخاص فى هذه المدرسة العمامة التى كانت تزين بعصا حمراء أولا ثم لونت بألوان أخرى بعد ذلك ، ثم أصبح وجودها نادراً بعد وفاة الشاه طهماسب عام ١٥٧٦ م .

وأجمل مخطوطات القرن السادس عشر المنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطانى ، وهو محلى بأربع عشرة صورة كبيرة عليها توقيعات : سيد على ، ميرك ، سلطان محمد ، ميرزا على ومظهر على . وتعتبر هذه الصور من أنفس مافى هذا المتحف من التحف الشرقية . وقد

---

(١) كونل : الفن الإسلامى ، ص ١٠٢ .

كتبه للشاه طهماسب محمود النيسابورى الخطاط المشهور عام ١٥٤٣ م .

وقامت مدرسة صفوية ثانية فى عهد الشاه إسماعيل وخلفائه من عام ١٥٨٧ م إلى نهاية الدولة الصفوية عام ١٧٣٩ م ، ومؤسس هذه المدرسة من الناحية الفنية رضا عباسى وكان مقرها أصفهان . وتنوعت الآثار الفنية فى هذا العصر ، لأن نقل العاصمة إلى أصفهان زاد من العلاقات بينها وبين الهند من جهة والبلاد الغربية من جهة أخرى ، وتم تبادل البعثات والسفارات ، وبدأ الفنانون يتأثرون بالأساليب الفنية الغربية ، كما بدءوا يتخلون عن كثير من تقاليدهم الفنية . وفى هذا العصر أيضاً قلّت المخطوطات لعدم الإقبال على اقتنائها ، وبدأ الاهتمام يتزايد بالصور الكبيرة على الجدران ، والصور الشخصية . كما قل الاهتمام ، بالموضوعات ، فأصبحت الصورة لاتحتوى على أكثر من شخص أو اثنين فى وضع متكلف وأنوثة بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة ، واختفت ، أوكادت ، الألوان المضيئة ، وزادت العناية بالخط الانسيابى بدرجاته المختلفة . ومن تلاميذ رضا عباسى الذين نسجوا على منواله : معين ، ومحمد قاسم التبريزى ، ومحمد يوسف ، ومحمد على التبريزى .

ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت التأثيرات الأوربية بشكل واضح ، وفقد التصوير شخصيته وطابعه المميز .

المدرسة المملوكية :

ليس من السهل تتبع أعمال التصوير فى هذه المدرسة لقلة الإنتاج المتبقى منها . ويلاحظ أن الأسلوب فيها يتمشى وأسلوب مدرسة بغداد من حيث التصوير فى مجال البعدين وعدم العناية بالنسب الطبيعية لإبراز الحقيقة الفكرية عن الموضوع . وكذلك رسم النباتات كل ورقة على حدة . واقتباس الأسلوب المصرى القديم فى التعبير عن المياه .

ومن المخطوطات التى تنسب إلى هذا العصر نسخة من كتاب دعوة الأطباء محفوظة بمكتبة امبروز بميلان ومؤرخ ١٢٧٣ م من عمل محمد بن قيصر السكندرى . ومنها نسخة من مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية بفينا مؤرخة عام ١٣٣٤ م من عمل أبى الفضل بن إسحق . وكتاب الحيل الميكانيكية للجزرى ومحفوظ بإستنبول من عمل محمد بن أحمد عام ١٣٥٤ م . كما صور الفنان نفسه نسخة من كتاب كليلة ودمنة عام ١٣٥٤ م محفوظة بأكسفورد . ومن مصورى هذه المدرسة شهاب الدين غازى بن عبد الرحمن الدمشقى الذى صور نسخة من مقامات الحريرى محفوظة بالمتحف البريطانى ويعود تاريخها إلى قبل وفاته ١٣١٠ م[1] .

---

(١) د . محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٣٧ .

ويلاحظ أنه توجد مجموعة من الكتب فى الجغرافية والرحلات والطب والفلك والكيمياء والتنجيم والسحر ، مزودة بالرسوم والأشكال والخرائط التوضيحية ، وكلها ذات أسلوب فطرى بسيط يتميز بالجرأة والبعد عن التكلف ، وتذكرنا ببعض ملامح الفن المصرى القديم والفن القبطى .

كما أنتجت صور من الجلد استعملت فى خيال الظل منها قطعة تمثل فارساً يصيد بالباز محفوظة بالقسم الإسلامى بمتحف برلين ، وقطعة أخرى تمثل سفينة عليها نوتية ومحاربون وهى محفوظة أيضاً بمتحف برلين . وكانت تصنع هذه الصور من الجلد وتخرم بحيث يمكن تحريكها .

التصوير التركى :

لم تكن للأتراك مدرسة فنية خاصة ، وقامت المدرسة التركية على أكتاف الفنانين الإيرانيين الذين كان يستقدمهم سلاطين الأتراك ، ومنهم المصور شاه قولى الذى عمل فى بلاط سليمان القانونى ١٥٢٠ — ١٥٦٦ م ومنهم أيضاً ولى جان التبريزى الذى عمل فى البلاط العثمانى عام ١٥٨٧ م .

وقد استخدم الأتراك أيضاً الفنانين الأوربيين ، حيث استقدم السلطان محمد الثانى عام ١٤٨٠ م المصور الإيطالى جنتيلى بللينى الذى رسم

صورة للسلطان موجودة الآن بالمتحف الوطنى بلندن. ومن المصورين الأتراك حسام زاده صنع الله . وعثمان وحيدر وشبل زاده ولوقنى .

وتمتاز المدرسة التركية باستعمال ألوان الذهب والفضة بكثرة . أما التكوين فأقل إحكاماً من المدرسة التيمورية والصفوية . ويظهر فى الصور الملابس والعمائر التركية .

المدرسة الهندية :

استولى بابر حفيد تيمورلنك على مدينة دلهى عام ١٥٢٦ م وبذلك أسس الإمبراطورية المغولية التى حكمت الهند حتى ١٨٥٧ م . وهكذا امتدت الحضارة الإسلامية فى الهند .

وينقسم التصوير الهندى إلى مدرستين : المدرسة الهندية المغولية . ومدرسة راجبوت . أما المدرسة الهندية المغولية فتأثرت تأثيراً كبيراً بالمدرسة الإيرانية . وأقدم مايعرف من الصور الهندية الإسلامية يرجع إلى عصر بابر ١٥٢٦ – ١٥٣٠ م . وعصر همايون ١٥٣٠ – ١٥٥٦ م . وعصر أكبر ١٥٥٦ – ١٦٠٥ م . ويظهر فى أسلوب هذه المدرسة التأثر ببهزاد ومدرسة بخارى . وقد أسس الإمبراطور أكبر مجمعاً للفنون ألحق به حوالى ٧٠ فناناً هندياً تحت إشراف أساتذة إيرانيين . وكان الإمبراطور يجمع لهم نماذج من أعمال المصورين الإيرانيين للسير على نهجها . ومنذ القرن السادس عشر بدأت هذه المدرسة تكسب ذاتية خاصة نوعاً . ومن

المصورين الهنود الذين نبغوا فى هذا المجمع ، بازوان ، ودارم داس ، وفروخ بج ، وناد سنغ ، ولال . ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار أن الصورة الهندية كان يعمل فيها أكثر من فنان ، ويوقع على الصورة . وقد زاد الاهتمام فى هذه الصور بالحيز ومحاولة إظهار البعد الثالث أكثر مما بدا فى التصوير الإيرانى إلى جانب استعمال ألوان هادئة نوعاً .

وفى عصر جهانجيز فى الربع الأول من القرن السابع عشر قل الاهتمام بتصوير المخطوطات ، وزادت العناية برسم الصور الشخصية ، وكان أغلبها فى وضع جالس وجانبى ، وتمتاز بإتقان رسم اليدين والعناية برسم الملابس وزخرفتها. كما زادت العناية برسم المناظر الطبيعية والحيوان والطيور . ومن أعلام المصورين فى هذا النوع من التصوير : منصور ، ومراد ، وعنايت ، وزمانوهار ، وغلام على ، ومادهوتان أزاد .

وكان تصوير المتصوفين والنساك وهم يحادثون الأمراء من الموضوعات التى أقبل عليها المصورون الهنود فى العصر المغولى. ثم تدهورت هذه المدرسة فى أواخر القرن ١٨ — ١٩ . أما مدرسة راجبوت فترجع أقدم الصور التى نعرفها من هذه المدرسة إلى أواخر القرن ١٦ وقد اعتمدت على تقاليد التصوير الهندى القديم وبخاصة الرسوم الجدارية فى أجانتا وباغ . كما استمدت موضوعاتها من الأدب الشعبى والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين .

فنون الكتاب

يتمثل جانب كبير من الحضارة الإسلامية فى الأدب العربى من شعر ونثر وفلسفة ، كما أن القرآن الكريم ، وهو كتاب منزل من الله سبحانه وتعالى على نبيه محمد عليه الصلاة والسلام . يمثل المعجزة الكبرى للعقيدة الإسلامية ، لهذا كان « فن الكتاب » من أهم الفنون الإسلامية — فن الكتاب يشتمل على فروع الفن التى تساهم فى إخراج الكتاب الجميل وهى : الخط والتذهيب والتصوير والتجليد . وكانوا يكتبون على الرق (الجلد) فى أول الأمر ثم استعملوا الورق الذى تقدمت صناعته على يد الإيرانيين تقدماً عظيما حتى وصلوا فى القرن ١٤ إلى ابتكار أنواع فاخرة مصنوعة من الكتان والحرير لتساعد فى إكساب الكتابة والتذهيب والتصوير البهجة والجمال اللازمين لإبراز محاسن الكتاب العربى .

وطبيعى أن تكون كتابة المصاحف أول الميادين التى عمل فيها الخطاطون والمذهبون ، وقد كانت العناية الفائقة بالخط سبباً فى تطويره على يد خطاطين فنانين تفننوا فى تجميل حروفه وتقويسها ومدها . وزخرفة رءوسها وذيولها بالأوراق والأزهار والسيقان . حتى انفرد الفن الإسلامى

من بين فنون العالم أجمع بالخط الزخرفى الذى استعمل فى أوسع نطاق وفى جميع المنتجات الفنية .

وقد سبق أن كتبنا فصلا عن الخط كعنصر من العناصر الزخرفية الإسلامية ، وبقى أن نكتب عن التذهيب وفنون الكتاب الأخرى .

التذهيب :

عندما يقوم الخطاط بكتابة الخطوط يترك الفراغات اللازمة لتزيين بعض صفحات الكتاب وهوامشه وبدايات الفصول ونهاياتها فضلا عن الصفحات الأولى والأخيرة. ويقوم بهذا العمل فنان متخصص فى رسم الزخارف بالألوان المختلفة. ثم يسلم المخطوط بعد ذلك للمذهب الذى يقوم بتذهيب وتلوين هذه الرسوم . وكان عمل المذهب يأتى فى المرتبة التالية لعمل الخطاط . وكان بعض الرسامين يجيدون التذهيب أيضاً ، لذلك حرصوا على إضافة كلمة مذهب قرين أسمائهم كصفة يعتزون بها .

وقد بدأت العناية — فى أول الأمر — بتزيين وتذهيب أول صفحات الكتاب وآخرها برسوم بسيطة ، ثم تطورت إلى العناية بزخرفة الهوامش وغيرها بزخارف أكثر رقة وتنوعا. وكثيراً ما كان يترك الخطاطون صفحات أو مساحات ليملأها الرسام والمذهب برسوم موضوعات قد لاتكون متصلة بموضوع الكتاب ، وإنما يكون الغرض منها التزيين والتجميل .

ونالت زخرفة المصاحف وتذهيبها العناية الأولى ، ثم يتبعها كتب الأدب . وقد زينت بعض مخطوطات من الإنجيل والتوراة بهذا الأسلوب الإسلامى المميز .

ومعظم نسخ المصاحف الباقية من العصر العباسى كتبت فى القرن التاسع على الرق بلونه الطبيعى أو الملون . واستعمل فى الكتابة المداد الأسود أو الأحمر أو الذهبى .

وفى العصر العباسى وضعت عناوين السور داخل إطار مستطيل مزخرف بزخارف نباتية متشابكة . واستعملت فى هذه الزخارف وحدات من الأشكال النجمية والمراوح النخيلية .

ومنذ القرن ١٤ زادت الرغبة ، وبخاصة ، فى إيران فى تعدد الألوان المستعملة فى الزخرفة مما كان سبباً فى نهضة فن التذهيب — وصاحب ذلك الاهتمام بتذهيب الخطوط الأخرى فزينت بدايات ونهايات الفصول . وأحيطت الصور التوضيحية داخل الكتب بإطارات زخرفية بديعة مؤسسة على العناصر الهندسية والنباتية والحيوانية ، وكانت بعض هذه العناصر مقتبسة من فنون الصين ، وكثيراً ما كانت تحدد الأجزاء الملونة بالذهب باللون الأسود ، كما تداخلت الرسوم والزخارف مع الكتابة بحيث كون الجميع وحدة زخرفية متكاملة من الناحية الفنية .

وفى آخر العصر الصفوى فى القرن ١٧ م ابتكرت إيران طريقة

جديدة يبدو فيها الرسم كأنه ظل خفيف كما اتبعت طريقة أخرى وهى قص الرسم ولصقه فوق أرضية ملونة بألوان زاهية ، غالباً مايكون من بينها اللون الأزرق .

التجليد :

ويعتبر عمل المجلد استكمالا لعمل الخطاط والمذهب والمصور . وكان الجميع يتعاونون تعاوناً كاملا لإخراج المخطوطات لتبدو فيها الوحدة والجمال والفخامة . وكانت العناية بمظهر الكتاب الخارجى عظيمة ليتحقق جماله ومتانته .

وظل الجلد هو المادة المفضلة فى التجليد ثم استعملت مادة أخرى هى الورق المضغوط المدهون باللاكيه .

وقد استعمل فى الزخرفة طرق كثيرة منها الضغط للحصول على وحدات بارزة وغائرة . كما استعملت طريقة قص وحدات زخرفية تلصق على الأرضية الملونة بلون واحد أو ألوان متعددة .

وأقدم نماذج التجليد التى عرفت فى الفن الإسلامى صنعت فى مصر . وتطورت هذه الصناعة فى العصر المملوكى فأصبحت الجلود تغطى بشبكة من الزخارف الهندسية البديعة . وكانت بعض الجلود تزخرف بصرة كبيرة فى الوسط ثم بأرباع صور فى الأركان . وقوام هذه الزخارف الأشكال النباتية والهندسية .

وقد امتازت إيران بزيادة العناية بالرسوم الحيوانية والآدمية وتزيين الكتب ، كما تعددت الألوان التى تستعمل فى تلوين أرضيات هذه الجلود بخاصة ؛ ومن هذه الألوان الأزرق والأخضر والأسود .

وتمتاز جلود الكتب الإسلامية عن جلود الكتب الغربية بأن الأولى لها لسان مزخرف بالأسلوب نفسه المستعمل فى زخرفة الجلدة .

ومما هو جدير بالذكر أن فن تجليد الكتب الإسلامى اقتبسته مدينة البندقية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وعن هذا الطريق انتقل كثير من العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أوربا .

وقد بدأ التأخر يصيب صناعة التجليد فى القرن ١٨ لتأثرها بالأساليب الغربية .



النّحت

يكاد الفن الإسلامى لا يعرف التماثيل المخروطة — أى كاملة التجسيم والأمثلة الموجودة منها فى الحجر والرخام والجص والبرونز قليلة لا تكوّن اتجاهاً . وأغلبها للحيوان . ولكننا نجد أمثلة أكثر من النحت البارز وبخاصة فى العصر السلجوقى والفاطمى .

على أن كتب المؤرخين مملوءة بأخبار التماثيل الثابتة والمتحركة ، ومن هذه التماثيل الثابتة ما ذكره الخطيب فى مقدمة تاريخ مدينة السلام عن تمثال الفارس الذى يحمل رمحاً فوق القبة الخضراء فى بغداد زمن المنصور[1] .

وذكر النويرى ما بناه المتوكل من قصور ، فقال عن القصر المسمى بالبرج : « قالوا وكان البرج من أحسنها . كان فيه صور عظيمة من الذهب والفضة ، وبركة عظيمة غطى باطنها وظاهرها بصفائح الفضة ، وجعل عليها شجرة من ذهب فيها طيور تغرد و تصفر »[2] .

---

(١) الخطيب البغدادى : تاريخ بغداد ج ١ ص ٧٣ .

(٢) النويرى : نهاية الأرب ج ١ ص ٤٠٦ .

ووصف المقريزى ماكان يعمل فى القاهرة يوم فتح الخليج أيام الفاطميين : « وكان يعمل فى بيت المال من التماثيل شكل الوحوش من السباع والفيلة والزرافات والغزلان عدة وافرة من الذهب والفضة والعنبر »[١] .

أما التماثيل المتحركة فأخبارها كثيرة منها ماورد فى أخبار مصر لابن ميسر أن « الأفضل بن أمير الجيوش ووزير الفاطميين كان له مجلس فيه تماثيل لثمانى جوار متقابلات ، أربع منهن بيض من الكافور ، وأربع سود من عنبر ، قيام فى المجلس عليهن أفخر الثياب وأثمن الحلى بأيديهن أحسن الجواهر ، فإذا دخل من باب المجلس ووطئ العتبة نكسن رؤوسهن خدمة له ، فإذا جلس فى صدر المجلس استوين قائمات »[٢] .

ومن هذه التماثيل المتحركة الساعة التى أهداها هارون الرشيد إلى الملك شرلمان .

هذا غير التماثيل التى تخرج أصواتاً إذا دخل فيها الهواء أو الماء . وكتاب « الحيل الجامع بين العلم والعمل » لأبى العز إسماعيل بن الرزاز مملوء بأخبار هذه التماثيل .

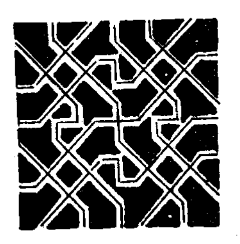
وقد سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم كان لايستهدف محاكاة

---

(١) خطط المقريزى : جـ ١ ص ٤٧٧ .

(٢) د . زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ص ٦٨ .

الطبيعة ، وإنما كان ينزع إلى الجديد المبتكر الذى يتحدى الخيال ويثير الإعجاب . وكان يجمع بين الحيوان والطير والإنسان فى حشواته فى صياغة تشكيلية جذابة ، ذلك لأن الفنان العربى لم يكن يستهدف إثارة الانفعال بقدر ما كان يستهدف إثارة الإعجاب .



الحفر في الحجر والجص والرخام

أكثر ما نعرفه عن الحفر الإسلامى المبكر وقف على الزخارف الحجرية والجصية التى زينت بها المبانى فى عصر الأمويين والعباسيين ، وعلى بعض العناصر المعمارية كالمحاريب وتيجان الأعمدة . وتوجد نماذج للزخارف التى استعملت فى هذه المرحلة من مخلفات بعض القصور . ومن أبدع هذه النماذج الزخارف الحجرية المحفورة فى واجهة قصر المشتى (انظر صفحة ١٥٣) ومنها زخارف فى الحجر والجص فى قصر الحير وقصر الطوبة وقصر هشام فى خربة المفجر .

واستمرت الأساليب الأموية سائدة فى أوائل العصر العباسى ، وما لبث أن تبلور طراز خاص بهذا العصر فى الزخارف الجصية فى مدينة سامرا بالعراق ، وهى تبدو قريبة من الطبيعة إلى حد ما ، ثم تبتعد بالتدريج حتى تصل إلى التجريد الكامل : وقد انتشر أسلوب سامرا فى مصر الطولونية فى زخارف مسجد أحمد بن طولون وفى إيران فى زخارف جامع نايين وفى نيسابور .

وفى الأندلس فى عصر الخلافة الأموية الغربية ، زخرفت تيجان الأعمدة بزخارف نباتية مجردة ذات حفر دقيق يؤكد جمال توزيع الظل

والنور. وكذلك زخارف المحراب فى مسجد قرطبة وهى محفورة فى الرخام حفراً دقيقاً ، والفروع والأوراق والنباتات تتجه إلى طراز الأرابسك . ويوجد حوض للوضوء من الرخام من قرطبة فى القرن العاشر الميلادى ، وهو مستطيل الشكل مرتفع الجوانب العريضة زخارف نباتية والجوانب الضيقة زخارف من حيوانات متقابلة ونسور تنقض على وعول . ولعل أعظم آثار الحفر فى الجص الزخارف التى تغطى جدران وعقود قصر الحمراء بغرناطة ، ويتكون العنصر الرئيسى من العناصر النباتية المتشابكة ، ولونت بألوان بيضاء وزرقاء وحمراء وذهبية .

وفى أوائل العصر الفاطمى استمرت التقاليد الطولونية فى الحفر على الجص لزخرفة بعض أجزاء المبانى والعقود، وقد أنتج الفاطميون محاريب جصية غطيت بثروة من الزخارف النباتية ذات أشكال هندسية، ويتميز الجص الفاطمى بأن الزخارف المحفورة قليلة البروز .

أما التحف الرخامية والحجرية المنحوتة فى العصر الفاطمى فهى قليلة، منها لوحة رخامية منحوت فيها شكل أسد بأسلوب فطرى ، وحركة الرجلين والذيل المعقود فوق الأسد أحدثت التوازن فى اللوحة ، ويوجد أيضاً لوح من الرخام محفور فيه رسوم نباتية بينها أسماك وحمام وكتابات كوفية ، وتجميع هذه العناصر يدل على الاتجاه التشكيلى البحت ، أما حمالات الأزيار الرخامية فقد نحتت عليها أشكال حيوانات زخرفية .

ويمتاز العصر السلجوقى بالإقبال على استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والخطية فى زخارف الجص والحجر. وزينت القصور بالزخارف الجصية فى موضوعات تمثل مناظر الصيد والحفلات، ووصل بروز النحت فى الأشكال الآدمية إلى درجة تقرب من التجسيم. وقد امتد الأسلوب السلجوقى من إيران إلى آسيا الصغرى وسوريا والعراق، فشاع نحت الأشكال الآدمية على المبانى والقناطر وأبواب المدن، وقد استمر الطراز السلجوقى فى العصر المغولى، وزاد تعقيداً وازدحاماً بالعناصر الزخرفية.

وفى العصر الأيوبى – فى مصر وسوريا – استمرت التقاليد الفاطمية.

أما فى العصر المملوكى فقد ازدهر فن الحفر، ازدهاراً عظيماً. واستقرت بعض العناصر المعمارية الزخرفية كالمقرنصات، واستخدمت ألواح الرخام والفسيفساء والمنحوتات الحجرية والجصية. وقد أنجز عدد من المحاريب والمنابر الرخامية. ونجد أمثلة عظيمة للحفر فى الحجر والجص فى قبة قلاوون ومدرسة السلطان حسن.

اللوحة رقم (٤٣):

وتمثل زخارف من قصر الحمراء بغرناطة حيث يندمج الخط الكوفى والنسخى مع الزخارف النباتية، والأشكال الهندسية اندماجاً تامًّا،

ويلاحظ فى هذه القطعة من الجص المزخرف أنها تقوم أساساً على التكرار المتقن ، ولكنه تكرار غنى فائق الحد بالعناصر الزخرفية المتعددة استطاع الفنان بمهارته الفائقة الحد فى تشكيله للجص ، الاستفادة من الخط فى عمل وحدات زخرفية واضحة امتزج فيها الخط الكوفى والنسخى فى صياغة رائعة الجمال والمهارة ، كما استعمل كلمات فى وضع مقروء يقابله وضع معكوس ، لتحقيق التماثل السائد فى التصميم ، كما أن التنوع فى الألوان أبرز العناصر الزخرفية الخطية خاصة وهى بلون فاتح .

أما العناصر الزخرفية الأخرى فأغلبها بلون داكن ، والنور والظل يلعبان دورهما برقة بعيدة عن العنف . أما ملامس السطوح فتحققت قيمتها الجمالية نتيجة التنوع فى تنفيذ الزخارف بين دقيقة بالغة الدقة ومتسعة عريضة نوعاً ، والإحساس الكلى لهذا العمل الفنى يحقق انسجاماً جمالياً لا يوصف كأنه قطعة موسيقية تشتمل على جميع النغمات ، لكل نغمة جمالها الذاتى وكلها متكاملة متوافقة تحقق الجمال الرائع للعمل كله .

وتوجد صفة من الجص محفوظة بالمتحف الإسلامى مسجلة تحت رقم ٦٧٦٨ وهى مصممة على أساس معمارى يتضح فى الأكتاف البارزة والأعمدة الملتصقة به والمقرنصات التى تعلوه ، أما الكتابة فالكوفية فيها بارزة وتقع فى شريط فى أعلى الصفة وتجعل نهايتها مقبولة من

الناحية الجمالية . أما النسخية فتقع فى أعلى وأسفل الأكتاف الملتصقة وهى بارزة أيضا على أرضية غائرة ، وأبرز ما يميز هذه الصفة الغنى فى الزخارف المخرمة والمحزوزة مما يجعل الكتابة متصلة اتصالا وثيقاً بجملة التصميم .



الخــزف

يعتبر فن الفخار والخزف من أهم الحرف الفنية التى مارسها الفنان العربى منذ أن توطدت أركان الإسلام فى مختلف البلاد العربية ، ذلك لأن فن الفخار والخزف حققا فكرة الحضارة الإسلامية فى جوانب متعددة . ومن الأمر المسلم به ، أن روح الإسلام السمحة الاشتراكية لاتتمشى والترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب والفضة، ولذلك أقبل الفنانون المسلمون والعرب منهم بخاصة على فن الخزف إقبالا عظيماً واستطاعوا أن ينتجوا خزفاً على مستوى عال فى قيمته الفنية ، ولم يكتفوا بذلك ، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفى فى الأوانى والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال ، لأن يكون بديلا لأوانى الذهب والفضة باستعمالهم للبريق المعدنى الذى يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامى .

وقد تعددت أساليب إنتاج الخزف ، كما تعددت الزخارف التى يحلى بها هذا الإنتاج ، فاستعمل الرسم بالألوان تحت الطلاء الزجاجى الشفاف ، كما استعمل التذهيب فوق الطلاء ، وكذلك الحفر والتخريم والمينا فضلا عن البريق المعدنى .

ولاشك أن الدقة والمهارة الفائقة فى عمل الرسوم والزخارف المختلفة على الأوانى بالفرشاة مباشرة فى ثقة وسيطرة وتحكم – تدل على أنه كان يعمل فى مراكز الخزف فنانون متخصصون فى الرسم والحفر ، يقومون بزخرفة هذه الأوانى طبقاً للتقاليد الإسلامية فى النزوع نحو التجريد والتبسيط وإغناء السطح المطلوب زخرفته بوحدات متنوعة دون الاهتمام بمطابقة الشكل الطبيعى ، وهو الاتجاه نفسه الذى نلاحظه فى زخارف النسيج والمعادن والخشب . . . إلخ .

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نشير باختصار إلى مراحل التطور التى مر بها فن الخزف فى مختلف البلاد العربية فى إطار ما هو معروف من وحدة الحضارة العربية فى مختلف الأقاليم ، بحيث يبدو الإنتاج فى البلاد العربية كافة ، له مسحة الحضارة العربية مع اختلافات نوعية بسيطة بالنسبة للأقاليم أو البلاد التى أنتجته .

وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة أم احتياجات الناس اليومية ، سواء أكانت هذه الاحتياجات عامة أم خاصة . فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على أشكال مختلفة لكسوة الجدران ، وكذلك بعض المحاريب والفناجين والأقداح والكئوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزيار والمسارج .

أنواع الخزف الإسلامى :

تعددت أنواع الخزف الإسلامى فى أشكالها بطريقة معالجة الخامة وأنواع الزخارف بشكل ليس له نظير ، ويجدر بنا أن نلقى الضوء على بعض الأنواع التى شاع إنتاجها فى مختلف البلاد الإسلامية ، ومن أهمها المجموعات الآتية :

المجموعة الأولى ـ الخزف ذو الزخارف البارزة :

فى هذا النوع من الخزف ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الأصلى لسطح الإناء . وتنقسم هذه المجموعة إلى أقسام فرعية :

١ ـ قسم تشكل فيه الزخارف بإضافة العناصر الزخرفية فوق سطح الإناء المستوى ، وقد انتشر هذا النوع فى العصر العباسى فى العراق وكانت مراكزه المهمة فى مدينتى سوسة وسامرا، وقد تأثر الخزاف العباسى بالتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى هذه المنطقة قبل الإسلام ، وبلغ ذروة الإتقان فى مدينة الموصل فى القرن ١٢ م .

٢ ـ قسم ينسب إلى سوريا فى القرنين ٩ ، ١٠ م ، وقد اتبع فيه الأسلوب نفسه فى الصنعة ، ولكن الزخارف تأثرت بالتقاليد المحلية فى سوريا قبل العصر الإسلامى .

٣ ـ قسم ينسب إلى « سلطان أباد » فى القرنين ١٣ ـ ١٤ م ومنها

بعض القطع المؤرخة ، وأسلوب الزخارف والموضوعات المستعملة يذكرنا بأسلوب التصوير الإسلامى فى العصر السلجوقى .

٤ — مجموعة ذات زخارف بارزة ورسوم فوق الدهان ، والزخارف البارزة مغطاة بألوان مذهبة ، وينسب هذا النوع إلى قاشان فى القرنين ١٣ ، ١٤ م .

٥ — مجموعة ذات زخارف بارزة عليها نقش بالبريق المعدنى وتنسب إلى قاشان والرى فى القرن ١٣ م وسلطان آباد فى القرنين ١٣ ، ١٤ م .

المجموعة الثانية — الخزف ذو الزخارف المحفورة :

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف من العصر العباسى ومن أقسامه الفرعية :

١ — قسم عملت زخارفه بوساطة أختام عليها نقوش تعتمد على العناصر الزخرفية الهندسية أو النباتية ، ثم تطبع هذه الأختام على عجينة الإناء فى حالة ليونته . وقد عثر علي هذا النوع من الخزف فى سامرا والفسطاط .

٢ — قسم أزيلت الأرضية حول العناصر الزخرفية بالحفر فبقيت هذه العناصر بارزة عليها الدهان . أما الأرضيات المحفورة فتكشف عن سطح الإناء الأصلى ، ويسمى هذا النوع من الخزف أحياناً باسم الخزف

الجبرى . وكانت مراكز إنتاجه فى (جاروس) و (زنجان) وتعود أغلب قطع هذا النوع من الخزف إلى ما بين القرنين ١٠ ، ١٢ م .

٣ — قسم عثر عليه فى مصر وينسب إلى العصر الفاطمى ؛ وأوائل الأيوبى أى فى الفترة بين القرنين ١١ ، ١٣ م .

٤ — مجموعة خزف ذات أرضية محفورة . وزخارفها مدهونة بلون أسود . ويمتاز هذا الخزف بالقوة البادية فى العناصر الزخرفية التى تتعدد عناصرها النباتية والحيوانية والخرافية ، ويغلب على تكوين هذه العناصر الازدحام ، وقد غطيت العناصر الزخرفية ذات اللون الأسود وكذلك الأرضية بدهان فاتح يغلب أن يكون اللون الأزرق . وقد انتشر هذا النوع فى إيران بين القرنين ١٢ ، ١٣ م .

٥ — مجموعة خزف محفورة لونت زخارفها وأرضيتها بلون أزرق ، وتتكون زخارفها فى الغالب من الطيور والحيوانات والزخارف النباتية ، وتنسب إلى إيران . وشاع إنتاجها بين القرنين ١١ ، ١٢ م .

٦ — مجموعة الخزف المحفور والمخرم ويُغطّى جسم الإناء كله فى هذا النوع من الخزف بما فيه من عناصر وأرضيات وثقوب بدهان شفاف ، وأغلب أوانى هذه المجموعة ذات عجينة وطلاء أبيض . وفيها ما هو مدهون باللون الأزرق أو الأخضر وينسب إلى إيران . وأنتج بين القرنين ١١ ، ١٣ م .

٧ – مجموعة أوان بيضاء رقيقة الجدران عملت تقليداً للخزف الصينى الذى ينسب إلى عصر « تانج »، وهو خزف رقيق حفرت فيه الأرضيات حول العناصر الزخرفية المختلفة التى تركت بارزة . وقد انتشر هذا النوع بين القرنين ١٠ ، ١٢ م وبخاصة فى إيران .

المجموعة الثالثة – الخزف المحزوز تحت الدهان :

انتشر هذا النوع من الخزف فى كثير من الأقاليم الإسلامية، ومن أهم أنواعه :

١ – قسم ذو زخارف محفورة يغطيها الدهان وعليه بقع وخطوط لونية ، وهو من أقدم الأنواع التى وصلت إلينا من العصر الإسلامى وعمل تحت تأثير الخزف الصينى من عصر « تانج » ، وكانت أهم مراكزه فى إيران بين القرنين ٨ ، ٩ م .

٢ – قسم ينسب إلى شمال إيران، ويعتمد فى تكوين زخارفه على الأشكال الهندسية المرسومة فى إتقان تام ، وهى إما متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة، أو أشكال ذات مركز واحد، ويوجد فى بعض منها حيوانات أو طيور رسمت بطريقة بدائية ، وغالباً ما تزخرف الأرضيات بخطوط متلاصقة أو دوائر صغيرة محفورة متجاورة ، وقد انتشر هذا النوع بين القرنين ١٠ ، ١١ م .

٣ — قسم ينسب إلى (زنجان فى إقليم أزربيجان) وتشتمل الزخارف فيه على رسوم الحيوانات والطيور التى عملت بطريقة بسيطة ، وعلى الرغم من هذه البساطة فهى تتميز بحركة قوية . وترسم حول هذه العناصر زخارف نباتية بأشكال حلزونية . وألوان هذا الخزف متعددة وتنسب إلى القرن ١١ م .

٤ — مجموعة تنسب إلى آمل بين القرنين ١١ ، ١٢ م . وهى تشبه قليلا مجموعة « زنجان » السابقة . إلا أن زخارفها من الطيور والحيوانات أضعف فى الحركة . كما أن الزخارف الهندسية والنباتية عملت فى وحدات صغيرة ، أما الأرضيات فقد غطيت بدوائر دقيقة أو تعريجات أو حلزونات متلاصقة أو أقواس كلها محزوزة . وقد تملأ بعض المناطق ببقع صغيرة أو دوائر أو خطوط متقاطعة .

٥ — مجموعة تقوم الزخارف فيها على رسم الطير والحيوان بطريقة غاية فى القوة والإتقان . وتستعمل ألوان متعددة فى تلوين الإناء ، وينسب هذا النوع من الأوانى إلى إيران فى القرن ١٢ م .

٦ — مجموعة من خزف أبيض رقيق الجدران يشبه المجموعة رقم (٧) من الخزف المحفور . ولكن زخارف هذا النوع محزوزة . وينسب إلى إيران فى القرنين ١١ ، ١٢ م .

٧ — مجموعة من الخزف عثر عليها فى مصر فى مدينة الفسطاط ،

زخارفه محزوزة وموضوعاته تشبه كثيراً موضوعات الخزف ذى البريق المعدنى .

٨ – مجموعة من الفخار المطلى ذات الزخارف المحزوزة : ويعتمد هذا النوع من الخزف فى زخارفه على العناصر الخطية وعليه أحياناً رنوك مملوكية ، وينسب إلى مصر فى القرن ١٤ م .

الخزف ذو البريق المعدنى :

من أهم ما امتاز به الخزف الإسلامى البريق المعدنى ، وقد سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم حرص على أن يبتكر نوعاً من الخزف الفاخر يصلح لأن يكون بديلا لأوانى الذهب والفضة بحيث يحقق الرضا والمسرة للقادرين على اقتنائه .

وكان أول ظهور هذا النوع من الخزف فى العصر العباسى الذى ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه ، ومما يؤكد نسبته إلى هذا العصر ، تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدنى التى عثر عليها فى حفريات مدينة سامرا ، وفى حفريات مدينة الفسطاط . ومن القطع التى عثر عليها قطع تالفة نتيجة أخطاء الحرق ، مما يثبت قيام هذه الصناعة فى العصر العباسى فى مصر . كما أن هناك قطعاً من هذا النوع عثر عليها فى المراكز التى زاولت صناعة الخزف فى إيران ، مثل مدينة الرى وسوسة

وأفرازياب (سمرقند الحالية) وعثر أيضاً فى حفائر مدينة الزهراء فى بلاد الأندلس فى القرن ١٠ م على قطع من الخزف من هذا النوع تشبه فى أسلوبها كل الشبه الخزف العباسى فى البقاع التى ذكرناها سابقاً ، وأغلب الظن أنها صنعت فى مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك . وفى حائط القبلة فى المسجد الجامع بمدينة القيروان توجد بلاطات مربعة ذات بريق معدنى وضعت فى تركيب هندسى على وجه المحراب داخل التجويف . وأسلوب هذه الترابيع ينطبق تمام الانطباق على أسلوب طراز سامرا ، بل إن العناصر الزخرفية فى التكوين تكاد لا تخرج عن أسلوب سامرا ، ولدينا نص تاريخى يدلنا على أن هذه الترابيع استوردت من بغداد فى القرن التاسع الميلادى . وقد ذكر الأستاذ الكعاك أمين المكتبة الوطنية فى تونس . أن أحد الخزافين التونسيين الذى تعلم صناعة الخزف فى العراق . عاد إلى بلاده وقد حمل معه هذه المجموعة من البلاطات ، وكان يحرص عليها أشد الحرص . ثم وضعت فى محراب المسجد الجامع بالقيروان . وقد استمر ازدهار صناعة الخزف فى تونس منذ ذلك التاريخ إلى الآن .

أما مميزات هذا النوع من الخزف فأهمها :

أولا ــ من حيث الصنعة :

يصنع هذا الخزف من صلصال أصفر نقى يغطى بطبقة غير شفافة

من المينا القصديرية ترسم عليها العناصر الزخرفية بالأكاسيد المعدنية بعد تسويتها للمرة الأولى ، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة فى درجة حرارة أقل من الأولى ، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ، ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف إما ذهبياً أو أحد درجات البنى أو الأحمر حسب التركيب الكيمائى لنوع الدهان . على أن بعض الباحثين يقول : إن الخزاف المسلم حوّل بعض المعادن إلى مواد سائلة رسم بها فوق الطلاء بعد التسوية الأولى ، وفى التسوية الثانية فى حرارة أقل يكتسب الإناء البريق اللازم دون أن يتعرض للكربون .

ثانياً ــ من حيث الزخارف :

تعددت أنواع الزخارف المستعملة فى منتجات الخزف ذى البريق المعدنى ، ويمكن تقسيم التكوين الزخرفى والعناصر الزخرفية المستعملة إلى الأنواع الآتية :

١ ــ مجموعة ذات تكوين هندسى بَحْت بأشكال هندسية منتظمة بسيطة أو مركبة .

٢ ــ مجموعة ذات عناصر وزخارف نباتية فقط ، نجد فيها أن العناصر والأرضيات حولها تملأها زخارف داخلها « تهشيرات » متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط فى دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة .

٣ – نوع يعتمد أساساً على العناصر الزخرفية المكونة من أشكال حيوانية أو آدمية أو رسوم طيور ، مع عناصر مكملة أخرى من الوريقات أو النباتات .

وقد اختلف الباحثون على المكان الذى بدأ فيه إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى . فالبعض يقول إنه نشأ فى العراق ، والبعض الآخر يقول إنه نشأ فى مصر . ومرد ذلك الاختلاف يرجع إلى أن هذا النوع من الخزف انتشر فى كافة البلاد الإسلامية فى الفترة التى تتراوح بين القرنين التاسع والخامس عشر الميلادى ، والمرجح أنه نشأ فى العراق ، لأن أكثر ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف كان فى مدينة سامرا ، بالإضافة إلى أن مركز الإشعاع الحضارى فى هذه الفترة من الحضارة الإسلامية (القرنان الثامن والتاسع الميلادى) كان فى مقر الخلافة العباسية فى بغداد وسامرا فى العراق .

اللوحة رقم (٥٣)

وتمثل إناء من الخزف من صناعة الرقة بسوريا فى القرن ١٤ والمحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، وقد زين هذا الإناء بثلاثة أشرطة من الكتابة تغطى جسم الإناء كله ، والشريط الأوسط ، وهو أكبرها ، يتميز بمجموعات من الحزف القائمة التى تتقوس مع جسم الإناء وتنتهى بشكل مسلوب ، وكل مجموعة من مجموعات هذه الحروف

القائمة تتكون من ثلاثة أو أربعة حروف تفصل بينها زخارف نباتية من نوع الأرابسك ، كسرت حدة تكرار الحروف القائمة ، وأعطتها جمالا مميزاً ، كما أن هذا الشريط ينتهى من أسفل بشريط آخر على صورة خطية أكثر رقة ومكتوب باللون الداكن على أرضية بيضاء ، كما أن الشريط الأعلى مكتوب بخط نسخى متداخل وحروف داكنة على أرضية قائمة مما أحدث تنوعاً فى استعمال الحروف من حيث الشكل العام . وتكرار الحروف وتلاصقها أو تباعدها ، واختلاف الأرضيات ، حقق أسلوباً أكد الشكل العام لجسم الإناء ، كما أدى إلى إحداث التنوع المطلوب فى الظل والنور وفى ملامس السطوح وفى القيم الخطية .

الفسيفساء الخزفى :

شاع استعمال الفسيفساء الخزفى فى إيران بخاصـــه ، ويتركب الموضوع الفنى من عدد كبير من القطع الصغيرة المختلفة الشكل والحجم والمقطوعة من ألواح كبيرة من الخزف المدهون بالألوان ، ثم تجمع هذه القطع بعضها إلى جانب البعض ، مع مراعاة أن تتجاوز الألوان طبقاً لنظام يحقق الوصول إلى صورة معينة ، أو تكوين زخرفى خاص . وتثبت هذه القطع بملاط يصب عليها من الخلف ، ويعتبر هذا النوع من الفسيفساء الخزفى استمراراً للتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى العراق القديم وإيران خاصة بكسوة الجدران بالطوب المزجج ، والذى كان

تُشكل منه صور لحيوانات خرافية .

وقد بدأ إنتاج الفسيفساء الخزفى فى عصر السلاجقة ، واستمر فى التطور والنمو حتى وصل إلى أقصى مراحل الكمال الفنى فى القرن الرابع عشر الميلادى ، وقد زينت بهذه الطريقة مساجد كثيرة من الداخل والخارج ، كما زينت بعض المحاريب بهذا الفسيفساء الخزفى . وقد استعملت فى زخارف الفسيفساء الخزفى رسوم النباتات والأشكال الهندسية والزخارف الخطية ، كما استعملت الألوان الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر الذهبى .

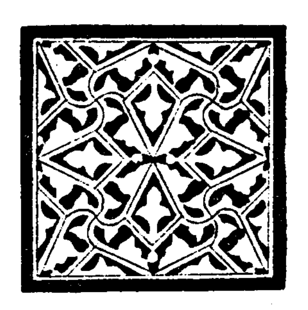
شبابيك القلل :

شباك القلة هو الجزء الموجود داخل القلة بين رقبتها وبدنها ، المقصود منه تنظيم تدفق المياه عند الشرب ، وزخرفة شبابيك القلل من الميادين التى اختصت بها مصر ، وزخرفة شباك القلة تعتمد على التخريم وما يحدثه ذلك من وقوع الضوء على الأجزاء البارزة ، والظل على الخروم . وقد استعمل الصانع زخارف هندسية ونباتية وحيوانية وكتابية ، والتأثير الذى تعطيه هذه الزخارف المخرمة كالتأثير الذى تعطيه الدنتلا .

ولا شك أن المجموعة الكبيرة من شبابيك القلل الموجودة فى

المتحف الإسلامى ، وغناها وتنوع زخارفها ، تدل على مدى ما يتمتع به الخزاف المصرى من حساسية وإخلاص وقدرة فائقة على التعبير الفنى الخالص .

وتنسب شبابيك القلل إلى العصر الفاطمى والأيوبى والمملوكى .



الزجاج والبلور

لمصر وسوريا شهرة قديمة فى صناعة الزجاج ، تعود إلى العصور السابقة للإسلام ، وقد احتفظتا بتفوقهما فى هذه الصناعة فى العصور الإسلامية . وقد صنعت الأوانى من الزجاج كالقوارير والزهريات والأكواب . وكانت هذه القطع التى وصلت إلينا من القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ، إما خالية من الزخرفة أو مزخرفة بزخارف على شكل الخيوط البارزة ، أو الأقراص والكتابات والوريدات والطيور والحيوانات .

وقد وصلت إلينا أقراص زجاجية للوزن أو الكيل ، كان يطبع بها على الأوانى لبيان أحجامها ، وأغلبها بأسماء الولاة أو الخلفاء .

وكان الصناع يشكلون الزجاج بنفخه فى قالبين الواحد بعد الآخر ، وكانت القوالب أحياناً عبارة عن قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب[1] .

وقد عثر بسامرا على بقايا قطع من الزجاج الباورى مزخرفة بزخارف محفورة حفراً غائراً ، ويرى الدكتور « لام » أنها من صناعة العراق ، ويرجح أن تكون أنتجت فى بغداد نفسها .

---

(١) د . زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ٥٨٢ .

وقد وصلت صناعة الزجاج إلى قمتها فى مصر وسوريا منذ القرن الثانى عشر الميلادى . فابتكروا أباريق وكؤوساً وقنانى ، وأضافوا إليها البريق المعدنى الذهبي أو الفضى ، وزخرفوها بزخارف هندسية أو نباتية أو حيوانية . وكانت أهم مراكز الإنتاج هى : حلب والخليل وصور ودمشق والفسطاط والأشمونين والفيوم والإسكندرية .

وقد استعمل الفاطميون فى زخرفة الزجاج وتشكيله النفخ والضغط والخيوط الرقيقة والقطع .

وقد اشتهرت مصر فى العصر الفاطمى بصناعة الأوانى من الزجاج السميك الثقيل ذى الزخارف المقطوعة والمضغوطة ، وتتكون الزخارف من طيور وأسود وأشجار وعناصر نباتية . ويسمى هذا النوع من الأوانى « كؤوس القديسة هدويج » والمعروف من هذه الكؤوس ثلاث عشرة موزعة بين متاحف العالم .

وازدهرت صناعة الأوانى البلورية فى العصر الفاطمى ، والبلور الصخرى يوجد فى باطن الأرض ، ويعد من أنفس المواد التى تعمل منها الأوانى وقطع الشطرنج ، ومن أشهر التحف المصنوعة من هذه المادة إبريق على هيئة الكمثرى عليه اسم الخليفة العزيز بالله ، وهو الآن فى كاتدرائية سان ماركو بفنيسيا ، وتتكون زخارفه المقطوعة من رسم أسدين بينهما شجرة وعلى المقبض تمثال خروف ، وبين رقبة الإبريق وجسمه

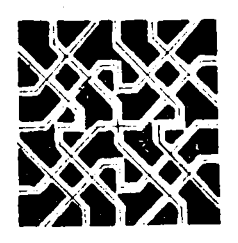
شريط مكتوب عليه بالخط الكوفى جملة دعائية باسم العزيز بالله .

وتعتبر المشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا فى العصر المملوكى فى مصر وسوريا فخر صناعة الزجاج ، وقد أقبل سلاطين المماليك على اقتنائها وتزيين المساجد بها ، وزجاج المشكاوات أبيض مائل إلى الصفرة القاتمة ، أما المينا التى زخرف بها فحمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء ، وتتألف زخارفها من كتابات داخل مساحات أو مناطق ، مع تخصيص منطقة لرسم الرنك الخاص بالساطان صاحب المشكاة . أما سائر بدن المشكاة فمزخرف بشبكة نباتية رقيقة ، وأحياناً ترسم هذه الزخارف النباتية على أرضية مذهبة . ومن أجمل المشكاوات الزجاجية المجموعة المنسوبة إلى مسجد السلطان حسن بالقاهرة .

اللوحة رقم (١٦٠)

وتمثل مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من سوريا فى القرن الثالث عشر، وأبرز ما على هذه المشكاة من زخارف هى الزخارف الكتابية المتمثلة فى شريطين من الكتابة النسخية ، والشريط الموجود فى عنق المشكاة مكتوب بلون داكن على أرضية فاتحة وحروفه متداخلة تحتها بعض زخارف الأرابسك الدقيقة ويفصل بين الكتابة فى هذا الشريط (رنوك) . أما الشريط الذى يدور على جسم المشكاة ، فمكتوب بالخط النسخى بلون فاتح على أرضية داكنة محلاة بزخارف نباتية وعلامات

استكمال شكل الخط ، ويفصل أيضاً بين أجزاء الشريط الدائر على جسم المشكاة جامات مستديرة بها (الرنوك) . والتبادل بين الفاتح والغامق بين شريطى الكتابة والزخارف الأرابسك البالغة الدقة على حافة فوهة المشكاة أدى إلى توزيع المساحات توزيعاً جمالياً ناجحاً . وكذلك توزيع الألوان الفاتحة والداكنة . أما القيم الملمسية فتتمثل فى التنوع الموجود فى الزخارف بالغة الدقة والخطوط العريضة الواضحة .



الحفر فى الخشب

أغلب الأقاليم الإسلامية فقيرة فى أنواع الخشب الممتازة ، ومنذ قديم الزمان وجبال الأرز بلبنان تمد أغلب الأقاليم العربية بما تحتاج إليه من الأخشاب . وقد تأثرت زخارف الخشب الإسلامية فى أول عهدها بالتقاليد المحلية فى كل إقليم ، ثم أخذت بالتدريج تكتسب الشخصية الذاتية للإقليم فى إطار الطابع الإسلامى العام .

وأمثلة زخارف الحفر فى الخشب التى تعود إلى العصر الأموى فى الشام وشمال إفريقيا أو العصر العباسى فى العراق قليلة . وتتميز فى العصر الأموى باستعمال أوراق العنب وتعريقاته وأوراق الأكنتس وكيزان الصنوبر . ويتميز العصر العباسى بالبعد عن نقل الطبيعة نقلا حرفياً. وابتكر المسلمون فى هذا العصر أسلوباً للحفر فى الخشب بطريقة مائلة أو مشطوفة وهى طريقة تحقق الحصول على مستويات متنوعة فى سطح الخشب

وكان لمصر تاريخ قديم فى الحفر فى الخشب ، وقد عثر على بعض القطع التى تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين . وأساس الزخارف فيها الوريدات ذات المركز الواحد والأشكال المجنحة والوريقات ذات

الثلاثة الفصوص ، وبعض رسوم الطيور والحيوانات بين الأوراق .

وجاء أحمد بن طولون إلى مصر بأساليب جديدة فى الحفر فى الخشب امتزجت بالتدريج بالأساليب المحلية ، وكانت الزخارف تحفر بطريقة الشطف المستديرة . ويغلب أن تقسم القطع المطلوب زخرفتها إلى مساحات (حشوات) على أشكال هندسية منها المعين والمستطيل وغيرهما . وأحياناً نرى طيوراً مبسطة محفورة بالأسلوب نفسه ، ويحلى بدن الزخارف بأشكال على مثال حرف الواو .

وكانت العلاقة واضحة بين الزخارف الخشبية العباسية والفاطمية فى أول العصر الفاطمى . ونرى نماذج لعصر الانتقال بين الأسلوب الطولونى والفاطمى فى الزخارف الخشبية فى جامع الحاكم وباب الجامع الأزهر الموجود فى متحف الفن الإسلامى . ووصلت الزخارف الخشبية الفاطمية إلى عصرها الذهبى فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وفى هذه المرحلة نرى امتزاجاً وتنوعاً عجيباً بين العناصر النباتية والحيوانية والهندسية يجعل منها وحدة متماسكة .

ويوجد فى متحف الفن الإسلامى مجموعة ممتازة من الألواح الخشبية الفاطمية عرضها حوالى ٣٠ سم وعليها زخارف محفورة تمثل مناظر صيد ورقص وطرب وموسيقيين وجمال وطيور وحيوانات ، داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات الأوراق والأزهار حفرها أكثر عمقاً من حفر الأشكال الآدمية . والتقسيم المتبع فى هذه

الألواح ، ودرجة البروز التى اختصت بها الأشكال الآدمية ، وما يترتب على ذلك من توزيع الظلال والأضواء أعطى لهذا العمل شخصية تشكيلية فريدة ، ويذكرنا هذا الانطباع بزخارف الجص فى طراز الحمراء ، كما يذكرنا بطراز الكتابة الكوفية فى مدرسة ومسجد السلطان حسن بالقاهرة .

ومن التحف الخشبية التى تعود إلى أواخر القرن الحادى عشر منبر الخليل فى فلسطين وزخارفه نباتية متشابكة غاية فى الدقة داخل مناطق من أشكال هندسية وأشكال نجوم ، ويشبه منبر الخليل هذا منبر دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء . ويعود إلى بواكير القرن ١٢ م .

ويوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاثة محاريب خشبية ، نقالى ، تعود إلى القرن ١٢ م . أبدعها محراب السيدة نفيسة وتزين حنيته عناصر نباتية وأشرطة هندسية تكون أشكالا متعددة الأضلاع ، وله إطار مزين بالخط الكوفى المزخرف الذى يقترب — بسبب طبيعته اللينة — من الخط النسخى . وظهر المحراب مقسم إلى حشوات مستطيلة ذات نسب مختلفة زخارفها نباتية وهندسية ، ورقة وانسجام وتكامل زخارف هذا المحراب ، تذكرنا بالقدرة الفائقة على جمع أسلوبين من أساليب الزخرفة فى وحدة واحدة ، وهما الأسلوب الهندسى العلمى وأسلوب الأرابسك الذى يعتمد على الخط اللين يدفعه الشوق الصوفى إلى

الملاذ الأعلى فى المطلق . وهذا الأسلوب يربط الفن فى مصر القديمة بالفن فى مصر القبطية فى عهدها الإسلامى ، مع اختلاف فى الهدف والغاية الروحية .

وتعتبر صناعة الخشب فى العصر الأيوبى امتداداً لأساليب العصر الفاطمى ، غير أننا نلاحظ أن الخط النسخى بدأ يحل محل الخط الكوفى نهائيًّا ، كما أن الحشوات ذات الزخارف النباتية تزداد دقة ، ومن أجمل تحف هذا العصر تابوت الإمام الشافعى وتابوت المسجد الحسينى بالقاهرة .

وفى العصر المملوكى استطاع النجارون ان يبدعوا إبداعاً معجزاً فى زخارف الحشوات ، وأصبح أهم مظهر لهذه الزخارف تجميعها على شكل أطباق نجمية . وفى القرن ١٣ م طعمت الزخارف بالعظم والسن واستعملت أخشاب ذات ألوان طبيعية مختلفة .

أما صناعة الخشب الخرط فهى صناعة قديمة ـــ نلاحظ أن الرغبة فى الحصول على تأثيرها الجمالى بدأت فى بعض قطع الأثاث فى عصر توت عنخ آمون . وأقدم قطعة فى مصر فى العصر الإسلامى عثرنا عليها تعود إلى الفترة الأيوبية ، وقد تطورت هذه الصناعة ووصلت إلى أجمل نماذجها فى القرن ١٥ م . وقد استعمل الخشب الخرط فى عمل المشربيات والحواجز الخشبية للمقصورات فى المساجد والكراسى والدواليب

اللوحة رقم (٦٤) :

وتمثل جزءاً من تابوت كان فى المسجد الحسينى بالقاهرة والآن بمتحف الفن الإسلامى ، ويعود إلى العصر الأيوبى وبه أشرطة متنوعة المساحات من الخطين الكوفى والنسخى ، وأشرطة الخط الكوفى هى الأكثر وضوحاً ، والأكبر حجماً والأكثر بروزاً ، والخط الكوفى بها ذو حروف مورقة على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ، مما يحدث فروقاً واضحة بين حروف الكتابة والأرضية المزخرفة والظل الذى تلتقطه الأجزاء الغائرة يؤكد الحروف ويزيد من صلابتها وقوتها ، أما الأشرطة الأخرى الدقيقة فاستعمل فيها الخط النسخى الدقيق على أرضية من الزخارف الأكثر دقة وأشرطة الكتابة النسخية والكوفية تحصر بينها حشوات ذات أشكال هندسية ونجمية ، تدور حولها نصوص بالخط الكوفى .

ويلاحظ فى التصميم الكلى أنه يقوم على أشرطة وحشوات ذات أشكال هندسية ، فالطابع الغالب هو الطابع الهندسى ، لهذا كان الخط الكوفى المستعمل أكثر وضوحاً وأكبر حجماً من الخط النسخى المستعمل فى الأشرطة الدقيقة الأخرى ، وهذا أتاح للتصميم أن يكتسب شخصيته الهندسية التى كسرت حدة جفافها تلك الأشرطة النسخية البالغة الدقة ، كما أن التفاوت بين بروز بعض أجزاء الكتابة فوق مستوى السطح العام ، حقق الإفادة التشكيلية من تفاوت درجات الظل والنور والتنوع فى دقة الزخارف واتساعها ، مما أدى إلى تحقيق قيم ملمسية بالغة الجمال .

على الرغم من أن صناعة التحف المصنوعة من العاج أو العظم أو الخشب المطعم بهما قديمة فى مصر ، فإن النماذج الباقية من العصر الإسلامى المبكر قليلة جداً . وكانت هذه الصناعة مزدهرة فى العصر الفاطمى ، وزخارفها تشبه الزخارف التى عرفناها فى الخشب ، ومنها حشوة محفوظة بالمتحف الإسلامى بالقاهرة تمثل سيدة فى هودج وجندى فى يده رمح وترس ورجل راكب يحمل بازاً . وهذه الأشكال بارزة وفوق أرضية ذات زخارف نباتية أقل بروزاً تغطى أرضية شبكية رقيقة ، وتوجد كذلك أبواق وصناديق عاجية ذات زخارف نباتية وحيوانية مجمعة فى مساحات الأرابسك .

ومن أعظم التحف العاجية الإسلامية ما خلفته الحضارة الإسلامية فى الأندلس منذ القرن العاشر الميلادى ، وأغلبها مؤرخ وعليها اسم من صنعت له ، وأكثرها علب ذات أشكال مختلفة مزخرفة بالزخارف النباتية والحيوانية داخل مساحات شبه مستديرة أو نجمية .

وينسب إلى جزيرة صقلية عدد كبير من التحف العاجية والتحف المطعمة بالعاج التى صممت ونفذت وزخرفت على أساس المدرسة

الفاطمية ، وتزخر متاحف أوربا وكنائسها بهذه التحف .

ولم تصل إلينا نماذج كافية من التحف العاجية من العصرين الأموى والمملوكى ، على أن صناعة التطعيم بالعاج والعظم كانت مزدهرة فى هذين العصرين ، وبخاصة تطعيم حشوات المنابر والأثاث .



التحف المعدنية

فى صدر الإسلام سادت التقاليد الفنية القديمة فى مصر وإيران ، وأنتج الصناع تحفاً معدنية كثيرة ليس فيها الكثير من خصائص الفن الإسلامى التى تبلورت بعد ذلك، وتوجد فى المتاحف مجموعة من الأباريق البرونزية التى صنعت فى هذا العهد ذات مقابض طويلة وصنابير ممتدة ومزينة بأشكال آدمية وحيوانية ، ويلاحظ أن المصريين القدماء أنتجوا أوانى معدنية ذات مقابض على شكل الحيوان . كما توجد أيضاً مجموعة من التحف المعدنية على شكل حيوان أو طائر محرفة عن الطبيعة،من هذه المجموعة مباخر وآنية للماء على هيئة بطة أو حمامة أو ديك .

وفى العصر الفاطمى ، فى مصر وسوريا ، ازدهرت صناعة التحف المعدنية ، وقد عرفنا ذلك من المخلفات القليلة الباقية ، مما ذكره المقريزى المؤرخ المشهور ، وكذلك مما ذكره ناصر خسرو عند زيارته لمصر فى أول القرن الحادى عشر . وفى المتاحف مجموعة قليلة من التماثيل البرونزية الفاطمية ، كانت تستعمل كمباخر أو لمجرد الزينة ، وبعض هذه التماثيل على شكل طائر أو حيوان ، وكانت هذه الأشكال المحرفة عن الطبيعة تزخرف أبدانها بزخارف كثيرة تجعل منها وحدة زخرفية بحتة . أما

الشمعدانات الفاطمية فقد زينت بزخارف نباتية ، وكتابات بالخط الكوفى المشجر تتضمن أدعية .

واشتهرت مدينة الموصل فى العراق بالتحف المعدنية الممتازة ، واستعمل فى زخرفتها وحدات آدمية وحيوانية ونباتية وكتابية . وقد صنعوا مرايا مزخرفة بطريقة الصب . كما أنتجوا أوانى وصوانى وشمعدانات مختلفة الشكل ، وكفتوا النحاس الأصفر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر .

وقد هاجر عدد كبير من الصناع من الموصل إلى مصر فى آخر العصر الأيوبى ونقلوا معهم خبراتهم فى صناعة المعادن وتكفيتها . لذلك نرى تقاليد الموصل واضحة فى إنتاج مصر وسوريا فى هذه الفترة .

وفى مصر وسوريا — فى عهد المماليك — زادت العناية بصناعة التحف المعدنية ، وتقدمت هذه الصناعة تقدماً عظيماً . وقد وصلت إلينا نماذج كاملة من التحف المعدنية المملوكية كالأبواب والشمعدانات وكراسى العشاء والأوانى ، وصناديق المصاحف والمحابر والأسلحة والثريات (النجف) والحلى . وأساس الزخرفة فى أغلب هذه التحف وبخاصة الأبواب عنصر الأطباق النجمية التى امتاز بها هذا العصر . وقد تقدمت صناعة التكفيت تقدماً كبيراً .

وقد بدأ الاضمحلال فى هذه الصناعات الدقيقة من القرن السادس عشر بعد الغزو العثمانى .

وأقبلت أوربا على اقتناء التحف المعدنية الإسلامية ، ومتاحفها غاصة بنماذج كثيرة من هذه التحف .

اللوحة رقم (٨٤) :

وتمثل رقبة شمعدان من نحاس مكفت بالفضة ، باسم الأمير كتبغا ١٢٩٤ م ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، مسجلة تحت رقم ٤٤٦٣ وقد زينت هذه الرقبة بشريطين من الكتابة . الأعلى كتابة نسخية صيغت بأناقة وتداخل فى الحروف ، بحيث تعطى القيمة التشكيلية المعبرة عن الاستمرار والدوران مع جسم رقبة الشمعدان ، وهذه الكتابة البارزة قليلا يفصل بينها جامات دائرية مزخرفة بزخارف هندسية ، وأرضية الكتابة بها علامات تختلف فى قيمتها الملمسية عن الخط النسخى المكتوب فوقها مما يعطى تنوعاً فى هذه القيم الملمسية ، والضوء الذى يسقط على الحروف الفضية يعطيها الأهمية التى تجذب النظر إليها ، وتتابع الحروف القائمة كالألف واللام وضع فى أبعاد متناسقة تعطى اتجاهاً صاعداً ؛ بالإضافة إلى الاتجاه الدائرى ، وفى الجزء الأسفل من الرقبة شريط آخر به كتابات ، النهايات العلوية لها مصورة على أشكال أشخاص كأنما تمارس الحياة اليومية ، وهذا الأسلوب فى معالجة الكتابة على هذه الهيئة البشرية يؤكد اتجاه الفنان الكامن إلى تصوير المحال وهو غاية من غايات الفنان المسلم فى معالجته للكائنات الحية .

والشريطان العلوى والسفلى مختلفان فى المساحة اختلافاً يحقق التناسق بين جزئى رقبة الشمعدان ، كما أن الكتابة السفلية ذات الأشكال الآدمية تبعد بقدر كاف عن الجزء السميك العلوى مما يؤدى إلى الاستفادة من الظل الذى يحدثه الجزء العلوى على السفلى لتأكيد وضوح الكتابة الآدمية ؛ ولتحقيق التنويع وإحكام الاتساق أضاف الفنان عدداً آخر من الأشرطة الضيقة الدائرية ذات الزخارف البسيطة لكى يزيد فى أناقة الشمعدان ، ويؤكد من جهة أخرى النصوص الزخرفية الخطية والإحساس الكلى الذى تعطيه رقبة هذا الشمعدان ، والتكامل بين الشكل الكلى والقيم الضوئية وملامس السطوح والقيم الخطية والسطوح الأخرى .

اللوحة رقم (٨٥) :

وتمثل صينية كبيرة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان على ابن داود من بنى رسول باليمن / ١٣٦٣ م ، متحف اللوفر بباريس ، والكتابة النسخية التى تزين هذه الصينية ذات شخصية متميزة ، فهى تدو ر فى ثلاث مناطق تفصلها جامات دائرية غير الدائرة الكبيرة فى وسط الصينية ، واتجاه الحروف القائمة اتجاه به ميل كما لوكانت ستنتهى فى مركز دائرة الصينية تماماً ، ونسقت هذه الحر وف القائمة وتتابعت بحيث تعطى إحساساً بالإشعاع المنبعث من قرص الدائرة الأوسط ، وأكد هذا الإحساس أن هذه الحروف القائمة انتهت من أسفلها بنهايات دقيقة ،

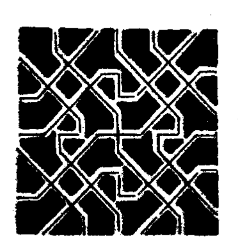
ولكى لايكون هذا الإحساس مسيطراً سائداً يؤدى إلى الملل أو رخص الاستخدام الزخرفى فإن الحروف الأخرى غير القائمة تداخلت بأشكال لينة على هيئة الأرابسك الدوار ، كوسيلة انتقال تشكيلية بين الخطوط الصارمة المحددة للحروف القائمة ، وبين زخارف الأرابسك التى تسود الجامات والدائرة الوسطى .

وهذا التصميم الذى يتميز بالعذوبة والتنوع باستعمال خامة النحاس والفضة استعمالا ناجحاً ، يعطى إحساساً بتوزيع ما على المائدة على الجالسين حولها .

اللوحة رقم (٨٧):

وتمثل مقلمة من النحاس المكفت بالفضة والذهب باسم السلطان الملك المنصور محمد ١٣٦٣ م متحف الفن الإسلامى مسجلة تحت رقم ٤٤٦١ ، وتعتبر أجمل مقلمة معروفة بسبب جمال تصميمها ودقة زخارفها ، وتلعب النصوص الخطية فيها دوراً أساسياً فى التصميم ، وفيها نوعان من الكتابة ، ففى وسط المقلمة نفسها استعمل الخط النسخى اللين ليتناسب مع الدوران الموجود فى المقلمة ، أما الغطاء فقد زين بكتابة كوفية مجدولة داخل شريط كبير تتوسطه جامة بها زخارف نباتية . ووضع تصميم الخط الكوفى بحيث يحقق جدل الحروف خلق عنصر زخرفى متشابك . والتكفيت الموجود يحقق توزيع الظل والنور توزيعاً يبرز أجزاء

المقلمة وعناصرها الزخرفية المختلفة ؛ وبالنسبة للخط النسخى روعى فى صياغته الاستفادة من الحروف القائمة والحروف الأخرى لإعطاء الشخصيية الجمالية للكتابة ، كما أن التقعير الموجود فى المقلمة ومايحدثه من ظلال متدرجة أكده وجود أربعة أنصاف جامات فى أضلاع المستطيل الذى تقع الكتابة فى وسطه ، لتأ تيد هذا الظل وإبراز النص الخطى الموجود ، والتزاج واضح بين الخطوط اللينة والجافة ، والزخارف الهندسية والنباتية والألوان المنيرة للخامات وملامس السطوح يجعل هذه المقلمة تحفة فنية نادرة المثال .



النسيج والأبسطة

اشتهرت مصر بصناعة النسيج من أيام الفراعنة ، وكانت أهم الأنواع التى تنتجها المنسوجات الكتانية . وقد ظلت هذه الصناعة مزدهرة فى العصر القبطى ، وتأثرت زخارف الأقمشة ببعض العناصر البيزنطية والساسانية ، وفى العصر الإسلامى بدأ الاستغناء تدريجيًّا عن الرسوم الآدمية التى استبدلت بالزخارف الهندسية والكتابية والنباتية ، والطيور والحيوانات . وقد بقيت بعض العناصر الزخرفية القبطية سائدة فى النسيج إلى القرن العاشر الميلادى .

وبعد انقضاء مرحلة التقشف التى سادت العصر الإسلامى الأول ، بدأ اهتمام الخلفاء بصناعة النسيج ووضعوها تحت رقابة الحكومة ، بل إن الحكومة أنشأت مصانع لحسابها كانت تسمى « دور الطراز » . وأنتجت المصانع الحكومية والأهلية « طراز الخاصة » ويتمثل فى الأقمشة الفاخرة و « طراز العامة » ويتمثل فى الأقمشة العادية . وقد سمى الشريط الذى كان ينسج أو يطرز على القماش مشتملا على كتابة باسم المصنع أو الخليفة أو مشتملا على أدعية « طرازاً » كما أطلقت كلمة طراز على الأقمشة التى تزخرف بتكرار مثل هذه الأشرطة .

وكانت الأقمشة التى أنتجت فى العصرين العباسى والطولونى ذات زخارف منسوجة متعددة الألوان من الصوف والكتان ، ثم أنتجت أقمشة ذات زخارف منسوجة ومطرزة بالحرير ، وكانت الوحدات السائدة هى رسوم آدمية وطيور أو حيوانات متقابلة أو متدابرة مع بعض الكتابات الكوفية ، وأسلوب الرسم فطرى محرف عن الطبيعة .

وقد اهتم الفاطميون فى مصر والشام اهتماماً كبيراً بصناعة النسيج . وكان يتولى وظيفة « صاحب الطراز » أحد المقربين من الخليفة ، وكان الخلفاء يخلعون كساوى من هذه الأقمشة على أصحاب الوظائف العليا أو الأعيان ، كما تمنح الحكومات الحديثة الأوسمة للمخلصين .

وتتألف الزخارف التى سادت الأقمشة الفاطمية من أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى من أشكال سداسية أو معينة أو بيضية[١٧] ، وفى وسط كل شكل رسم طائر أو حيوان أو أكثر فى أوضاع متقابلة أو متدابرة ، ثم زينت قوائم الحروف بفروع نباتية دقيقة ، وكانت الكتابة أحياناً مجرد مقاطع مكررة للغرض الزخرفى . وفى آخر العصر الفاطمى ظهرت بعض الزخارف الكتابية التى استعمل فيها الخط النسخى .

وقد اشتهرت بعض البلاد بأنها مراكز لصناعة النسيج ، وأغلب هذه البلاد تمتد شهرتها إلى العصر الفرعونى . من هذه البلاد أسيوط وأخميم والفسطاط ودمياط والإسكندرية وتنيس (على بحيرة المنزلة) ، وكانت تنيس تنتج القصب (نوع رقيق من الكتان) — والبدنة (وهو

نوع ممتاز من النسيج خاص بملابس الخليفة) والبقلمون (وهو نسيج يتغير لونه فى الأضواء المختلفة) . وقد روى ناصر خسرو الرحالة المشهور أن أميراً فارسياً أرسل مندوبيه ومعهم (٢٠,٠٠٠) عشرون ألف دينار ليحصل على كسوة كاملة من النسيج السلطانى الذى يصنع فى تنيس ، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك ، لأن هذا النسيج الفاخر كان خاصاً بالخليفة فقط .

وفى العصر الأيوبى والمملوكى فى مصر والشام ، زادت العناية بالمنسوجات الحريرية ، وابتكروا أسلوباً لزخرفتها بالزخارف المطبوعة ، فكانت الزخارف ترسم بالقلم البسط بلون بنى به بعض التذهيب . كما استعملت أيضاً أختام خشبية لهذا الغرض . وفى هذا العصر أيضاً كانت تكتب على المنسوجات بالخط النسخى جمل دعائية مثل « عز دائم » « سعادة دائمة » وزادت البساطة فى الزخارف النباتية والهندسية كالمثلثات والدوائر والمعينات . وزادت البساطة فى الزخارف المستعملة فى الأقمشة المطرزة بخيوط الذهب والحرير .

أما فى إيران ، فقد كان لهذه الصناعة شأن عظيم فى العصر الساسانى حتى قلدها أهل بيزنطة ، وكانت أغلب زخارفها مكونة من مجموعات من الدوائر والأشكال الهندسية الأخرى بها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان فى الصيد ، وكانت هذه الوحدات متقابلة أو متدابرة يفصل بينها شجرة زخرفية يرمز بها إلى شجرة الخلد . وقد ظلت هذه التقاليد

سائدة فى العصر الإسلامى لمدة طويلة حتى ظهرت التأثيرات الصينية ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادى ، حيث استعملت عناصر زخرفية صينية كالتنين والعنقاء (طير خرافى) ، وقد استمرت هذه التقاليد إلى القرن الخامس عشر .

وفى إيران فى العصر الصفوى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر وصلت صناعة النسيج إلى ذروتها ، ووصل النساجون إلى ثروة زخرفية لم تعرفها العصور السابقة ، وأقبلوا على زخرفة منسوجاتهم بالزهور والفروع النباتية ومناظر الحدائق والطيور والحيوانات والأشكال الآدمية ، ويلاحظ أن هذه العناصر هى نفسها التى استعملت فى رسم المخطوطات . ومعنى ذلك أن المصورين كانوا يشتركون فى وضع تصميمات الأقمشة .

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية ، وأقبل النساجون على رسم زهور القرنفل والخزامى والسوسن والورد مما نجده على الخزف والقاشانى التركى .

وقد ازدهرت صناعة النسيج الإسلامى فى الهند وشمال إفريقيا والأندلس وجزيرة صقلية .

وقد كان للنسيج الإسلامى شهرة عالمية فى القرون الوسطى ، ولاتزال بعض قطع النسيج الإسلامى محفوظة ضمن كنوز الكنائس فى أوربا كتحف ثمينة . ويلاحظ أن كثيراً من الأسماء الأجنبية للأقمشة الفاخرة هى أسماء لدول اشتهرت بصناعة هذه الأنواع ، من ذلك **Damask** من

مدينة دمشق ، و Muslin من مدينة الموصل ، و tabby من الحرير العتابى نسبة إلى حى عتابية فى بغداد .

اللوحة رقم (٩٤):

وتمثل قطعة نسيج من كتان أبيض باسم الخليفة الفاطمى الحاكم وولى عهده عبد الرحيم ١٠١٣ م بالمتحف الإسلامى — مسجلة تحت رقم ٨٢٦٤ وهى تمثل شريطاً به طيور متقابلة محصورة بين شريطين من الكتابة الكوفية ذات اللون الأبيض ، وكلا الشريطين يقرأ من وضعين متقابلين ، والحروف القائمة المستعملة فى الشريطين وزعت توزيعاً متفاوتاً بين التقارب والتباعد ، طبقاً لطبيعة الكلمات ، وهى تتميز بالاتزان ، أما الحروف العريضة والمقوسة والدائرة فجميعها حصر فى نطاق ضيق ، وقد أحدث التتابع فى الكلمات خطاً أبيض فى الشريط العلوى ، وفى الشريط السفلى ، ويحصر هذين الخطين زخارف الطيور المتقابلة . هذه البساطة فى الكتابة الكوفية تقابلها دقة متناهية فى الطيور والشجيرات الواقعة بينها فى تدابرها . أما اللون الأبيض فيتمثل فى الخطوط الرأسية فى الكتابة وينوع فى هذا اللون الأبيض ويقلل من أثر التكرار ، الأجزاء البيضاء العريضة فى صدور الطيور والزخارف الدقيقة الأخرى البيضاء .

الأبسطة :

كانت صناعة السجاد مزدهرة فى مصر فى العصر الفاطمى ، وكان من أهم مراكزها مدينة أسيوط . وفى العصر المملوكى سادت فى السجاجيد الزخارف الهندسية التى تشبه الرسوم الهندسية التى نراها على كثير من التحف التى ترجع إلى هذا العصر كجلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية .

أما فى إيران ، فالمعروف أن هذه الصناعة قديمة بها ، وكان السجاد الإيرانى يصدر إلى بلاد الإغريق ثم بيزنطة ثم إلى أوربا فى القرون الوسطى ، ويرجع جمال السجاد الإيرانى إلى جمال ألوانه وتناسقها ، فضلا عن دقة الصناعة ومتانتها والعناية الفائقة بالصوف ، وكانت تدخل فى صناعة السجاد النفيس خيوط الحرير والذهب والفضة .

وقد وصلت صناعة السجاد فى إيران فى ذروتها فى القرن السادس عشر فى العصر الصفوى . ويلاحظ أن هذا العصر كان عصر ازدهار فى فن تصوير المخطوطات .

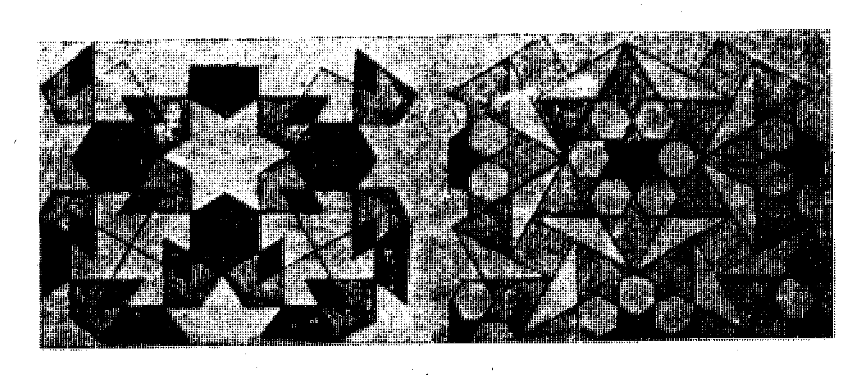
وتتنوع زخارف السجاجيد الإيرانية تنوعاً كبيراً — فمنها مانجد أساس الزخرفة فيه صرة كبيرة فى الوسط والأركان على أرضية غنية بزخارف الزهور والنباتات . ومنها سجاجيد تغلب عليها الرسوم الحيوانية فى أوضاع مختلفة وفى حركات انقضاضية ، والأرضية مزخرفة بالنباتات والزهور . وأحياناً نرى الفرسان فى الصيد .

ومنذ القرن السادس عشر ، بدأ التأخر فى هذه الصناعة ، لعدم الاهتمام بالتصميم الجيد ، رغبة فى الإنتاج السريع .

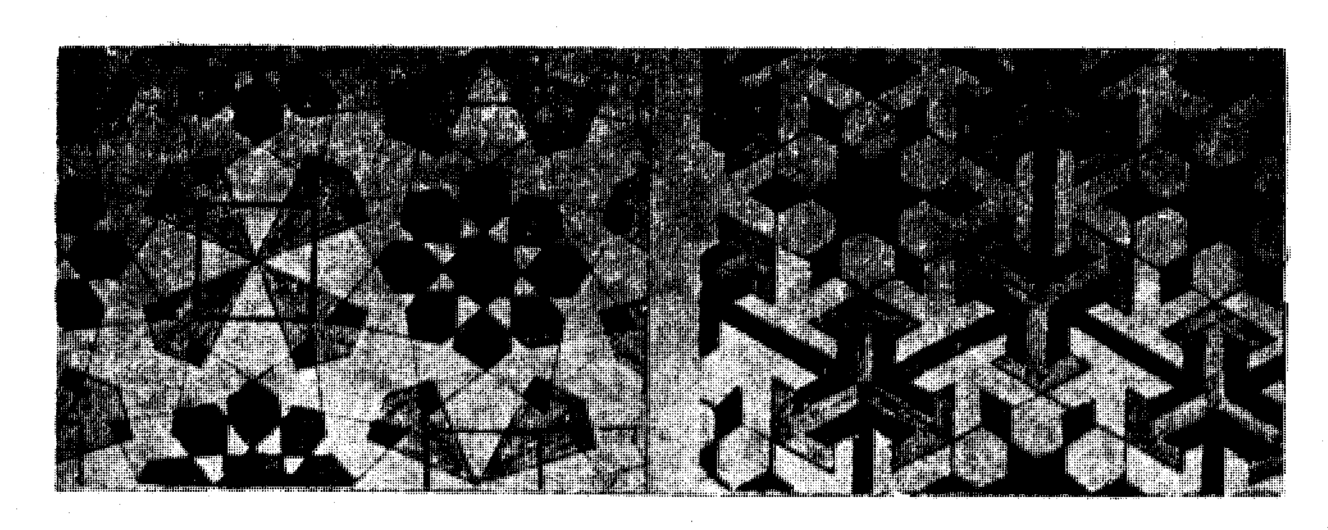
وكان لآسيا الصغرى شهرة تعادل شهرة إيران ، فى صناعة السجاد الذى كان يصدر إلى الخارج منذ أيام السلاجقة . وقد احتفظت تركيا بالمميزات القديمة ، من هذه المميزات : وضع التصميم الرئيسى فى وسط السجادة ، يحيط به إطار مزخرف بأشكال هندسية أو حروف كوفية . ويلاحظ أنه لايوجد أثر للرسوم النباتية أوالأشكال الحية . وإذا رسمت حيوانات كانت ترسم على شكل هندسى .

وتشتهر تركيا بصناعة السجاجيد الصغيرة التى تسمى سجاجيد الصلاة ، وأساس التصميم فيها رسم يمثل محراباً فى أرضية السجادة ، وعلى جوانب هذا المحراب رسم أعمدة ، وقد يتدلى من فوقه مشكاه .

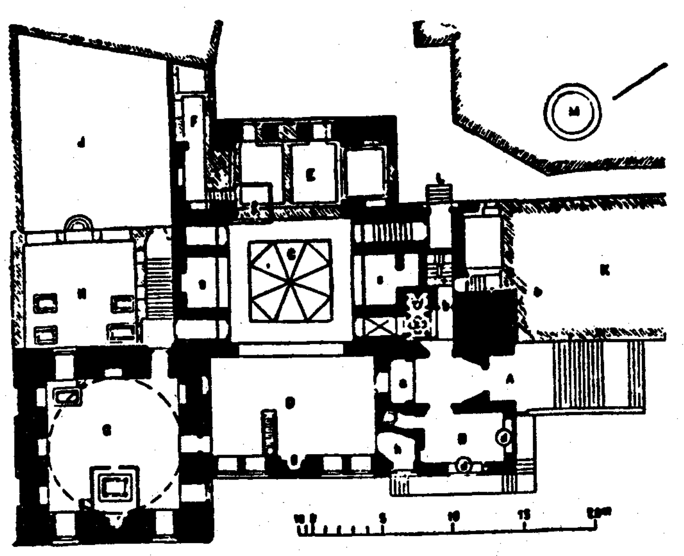
وقد اشتهرت الهند ، وبلاد المغرب العربى أيضاً بصناعة السجاد . وقد أعجب الغربيون بالسجاجيد الإسلامية إعجاباً عظيماً ، مما دفع الفنان « هولبين » إلى أن يضع بعض التصميمات المستمدة من التصميمات الإسلامية .



شكل (١٧) قاشانياب من قصر الحمراء فى غرناطة



شكل (١٨) نماذج من زخارف القاشانى بقصر الحمراء بغرناطة

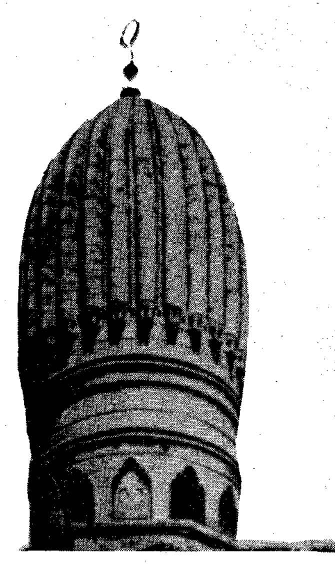


شكل (١٩) تخطيط لمدرسة قايتباى بالقرافة الشرقية

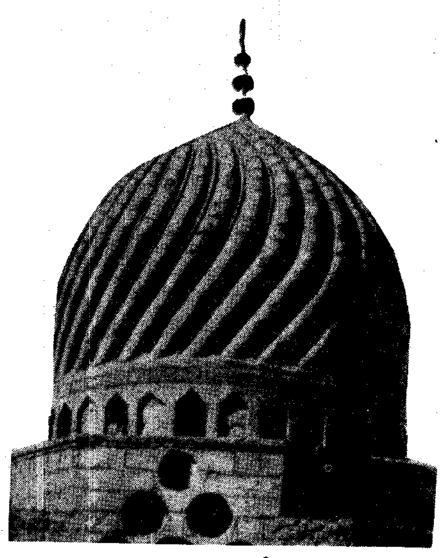
فهرس

صفحة

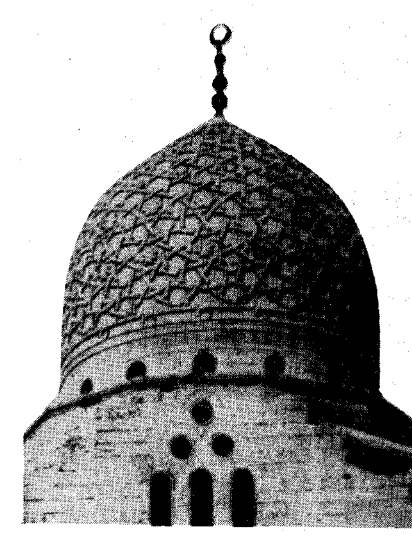
اللوحـــات



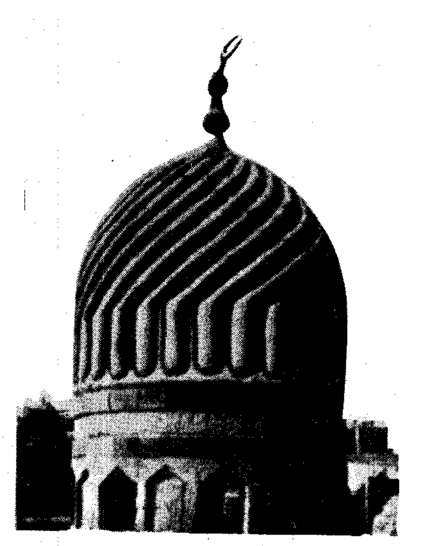
يونس الدوادار



ألجاى اليوسفى

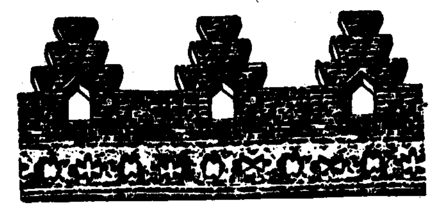


الأشرف برسباى

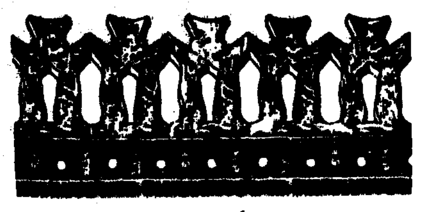


أيتمش البجاسى

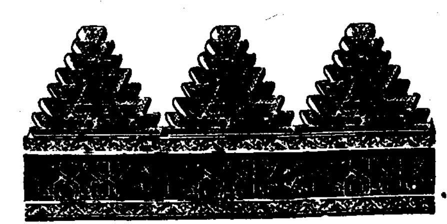
لوحة (٧) نماذج من القباب فى القاهرة



جامع الحاكم



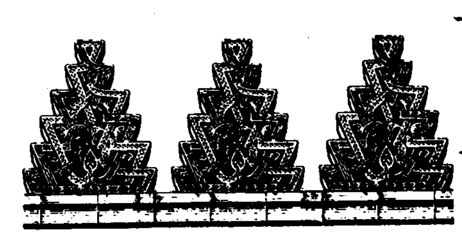
جامع أحمد بن طولون



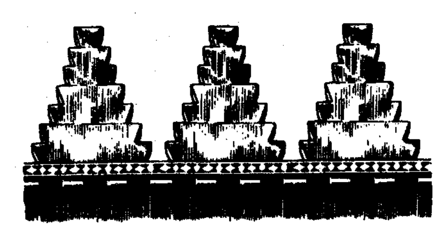
قبة الإمام الشافعى



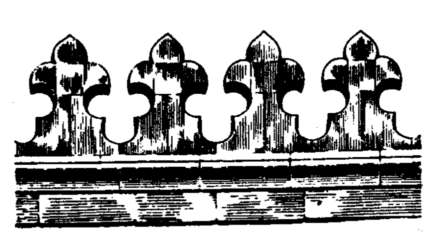
قبتى الجعفرى وعاتكة



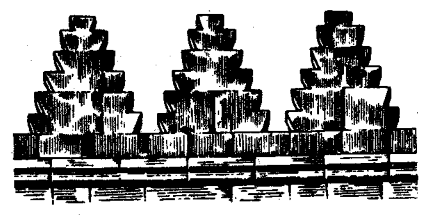
مسجد قلاوون



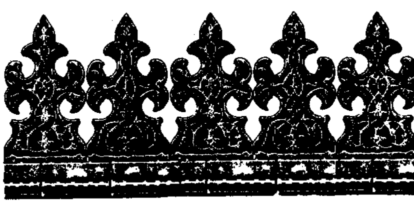
قبة الصالح نجم الدين



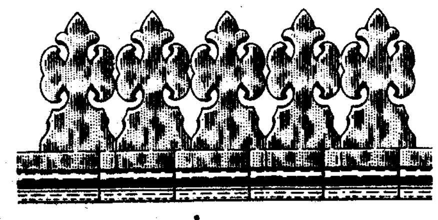
مسجد السلطان حسن



خانقاه بيبرس الجاشنكير



مسجد وقبة الغورى



مسجد قانباى أميراخور

لوحة (٨) نماذج من الشرفات



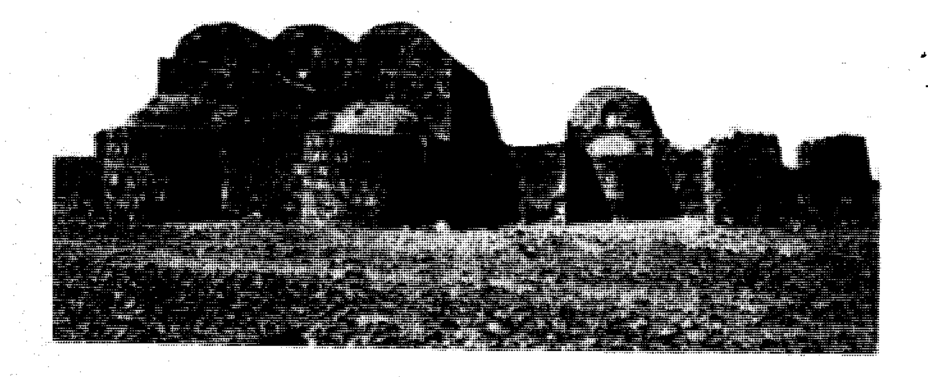
لوحة (١٢) رسم مجدد – ويمثل شارع المواكب وبوابة عشتروت – بابل .

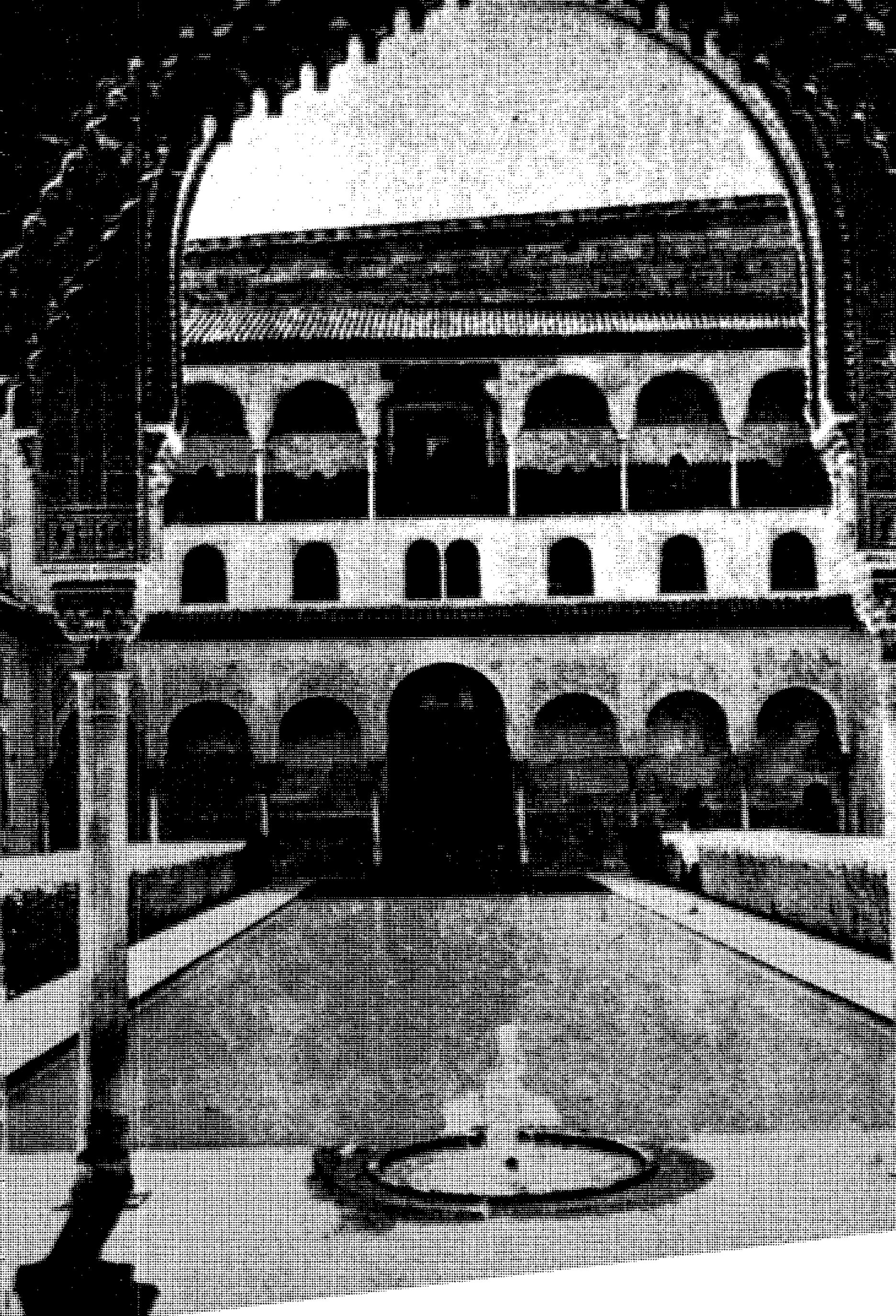


لوحة (١٣) قصر صرغون بخورسباد لاحظ الشرفات تعلو الباب وهى تشبه شرفات المبانى الإسلامية .

لوحة (١٤) قبة الصخرة ، بيت المقدس ، العصر الأموى

لوحة (١٥) قصير عمرا – الواجهة الخلفية
العصر الأموى فى الشام







لوحة (٢٤) صحن السباع بقصر الحمراء بغرناطة

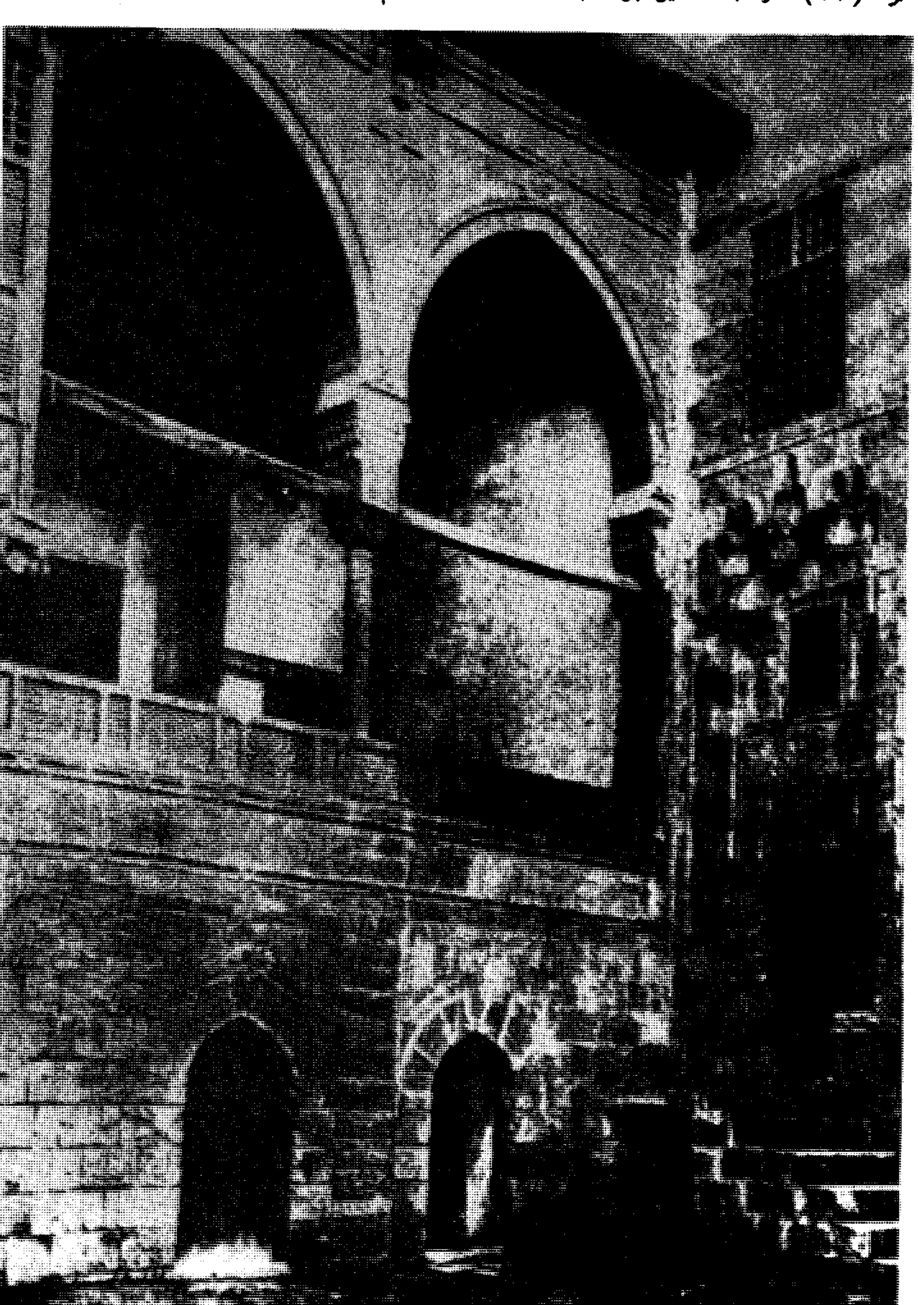
لوحة (٢٣) حوض للاستحمام من قصر الحمراء

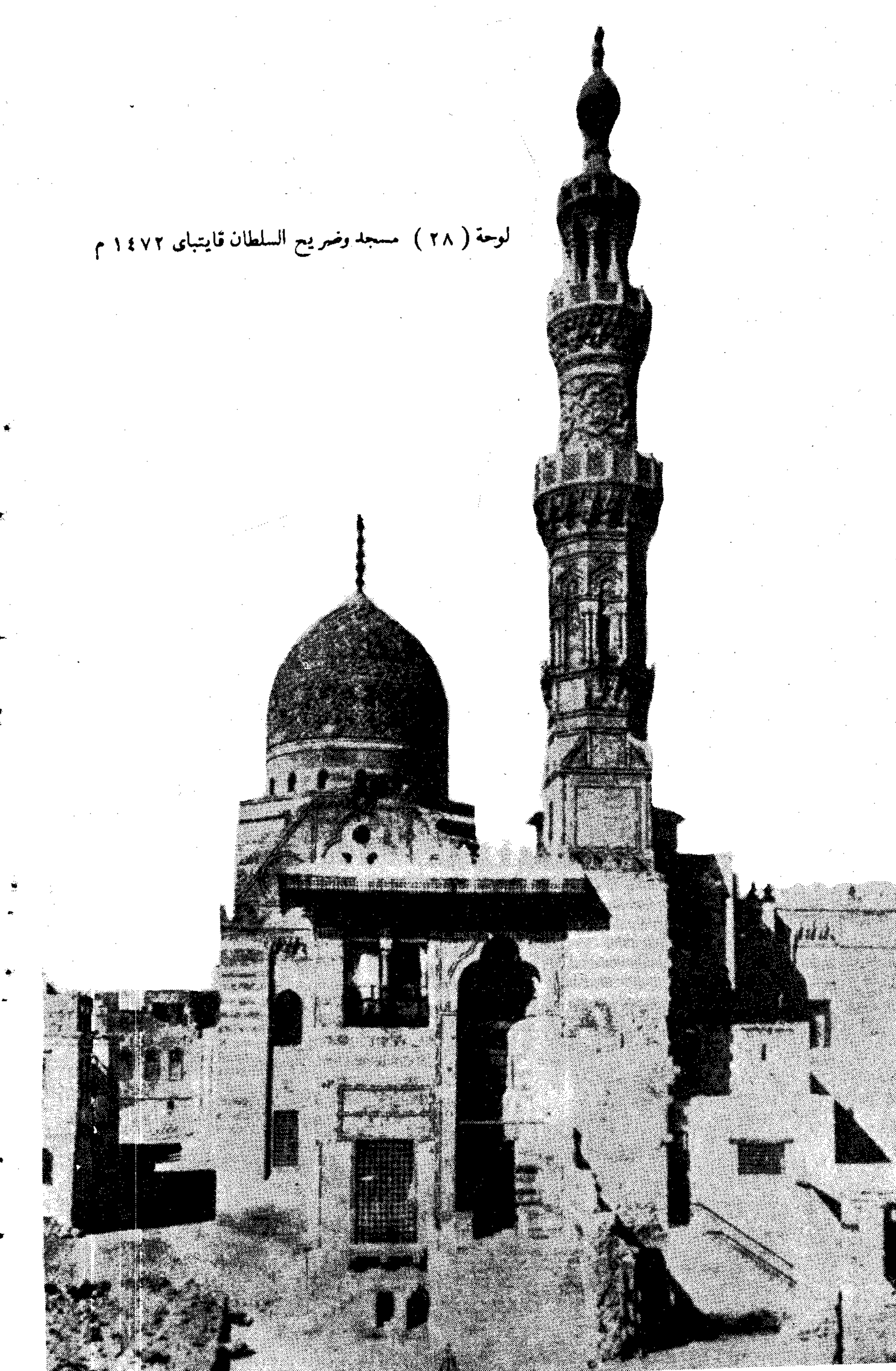


لوحة (٢٥) منارة السرابانى ، أصفهان
القرن ١٤م

لوحة (٢٦) جامع المسجد بدلهى

لوحة (٢٧) منزل جمال الدين أبو الذهب بالقاهرة — القرن ١٧ م





لوحة (٢٨) مسجد وضريح السلطان قايتباى ١٤٧٢ م

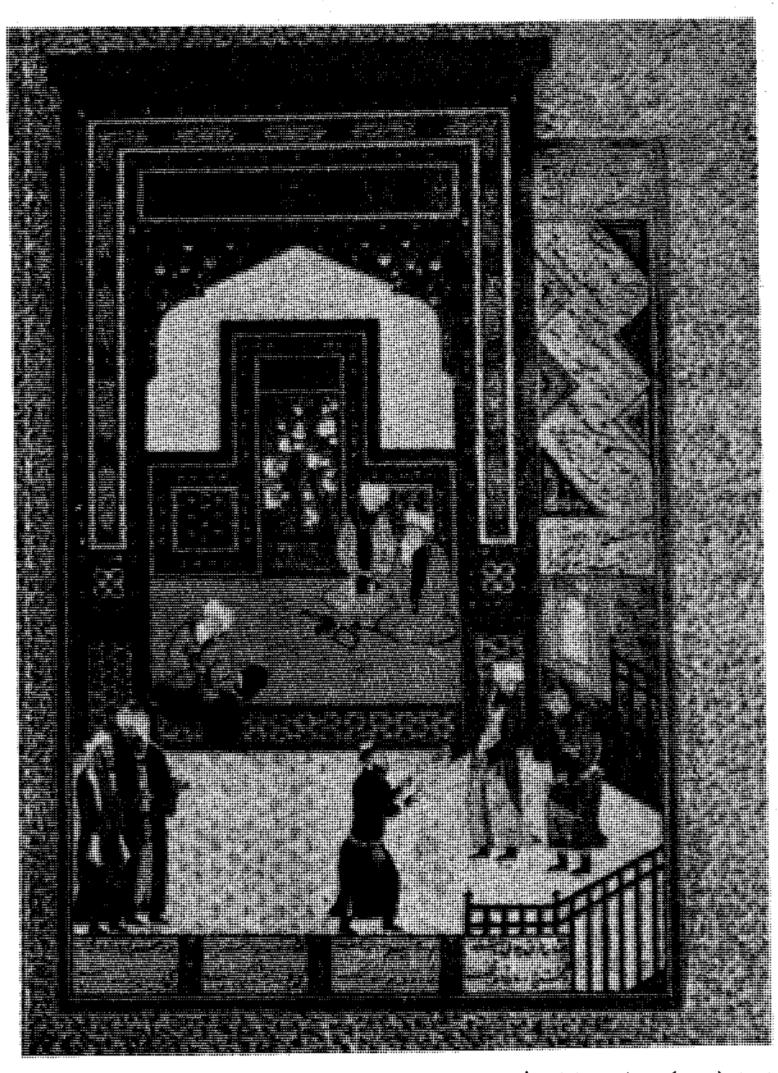
لوحة (٢٩) تصويرة
من مدرسة بغداد تمثل
الاحتفال بنهاية شهر
رمضان المبارك .
القرن ١٣م .



لوحة (٣٠) صورة بالفسيفساء
من قصر هشام — العصرى
الأموى ، سوريا



لوحة (٣١) صورة جدارية



لوحة (٣٢) فقهاء يتجادلون فى مسجد مدرسة هراة، من تصوير بهزاد — مؤرخة ١٤٨٩ م .

لوحة (٣٣) تصويره من إيران العصر الصفوى ، القرن ١٥ م بن عمل بهزاد .



لوحة (٣٤) تصويرة من المنظومات الخمس للشاعر نظامى ، أوائل القرن ١٧ م .

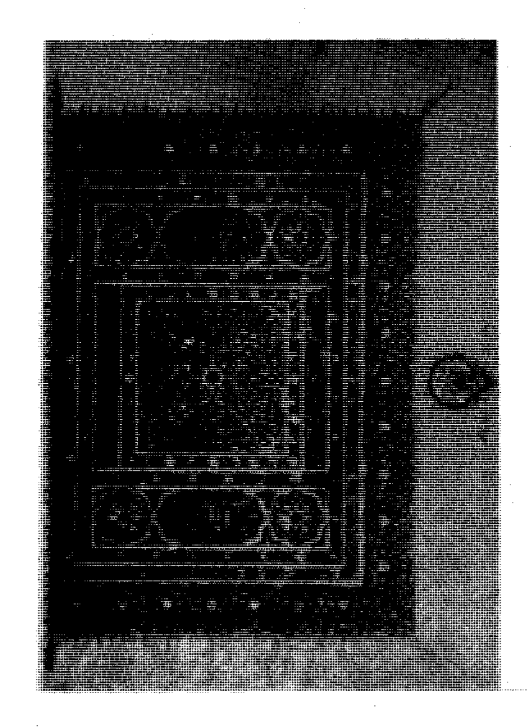
لوحة (٣٥) العصر المملوكي – صورة من كتاب في الفروسية .



لوحة (٣٦) تصويرة من الهند من رسم أستاذ منصور– القرن ١٧ م .

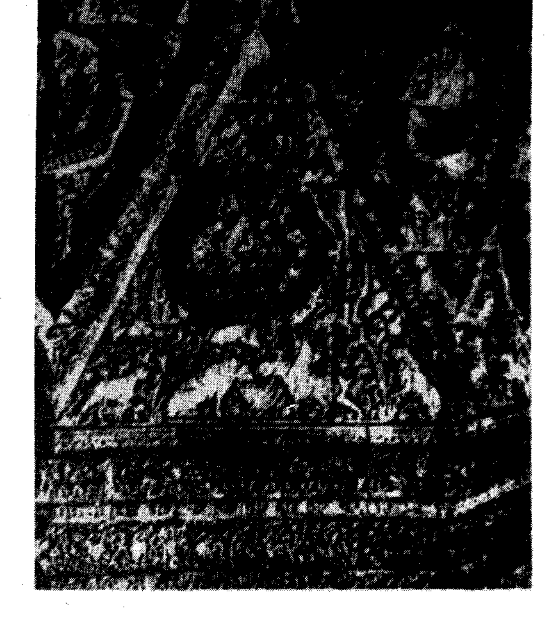


لوحة (٣٧) صفحة من القرآن الكريم من مصحف السلطان شعبان ١٣٦٩ م .



لوحة (٣٨) صفحة مذهبة من القرآن الكريم ، مصحف السلطان برسباى ١٤٢٥م .

لوحة (٣٩) جلدة كتاب من الجلد المزخرف بالضغط ومذهب – إيران أوائل القرن ١٦ م .



لوحة (٤٠) زخارف حجرية من واجهة قصر المشتى ، البرج الغربي المثلث الرابع ، العصر الأموى .

لوحة (٤١) زخارف من الجص ، مدينة الرى ، القرن ١٢ م .



لوحة (٤٢) طراز من الكتابة الكوفية على الجص على أرضية من الزخارف النباتية السلطان حسن بالقاهرة.

لوحة (٤٣) زخارف حائطية من قاعة السفراء بقصر الحمراء بغرناطة القرن ١٤ م.

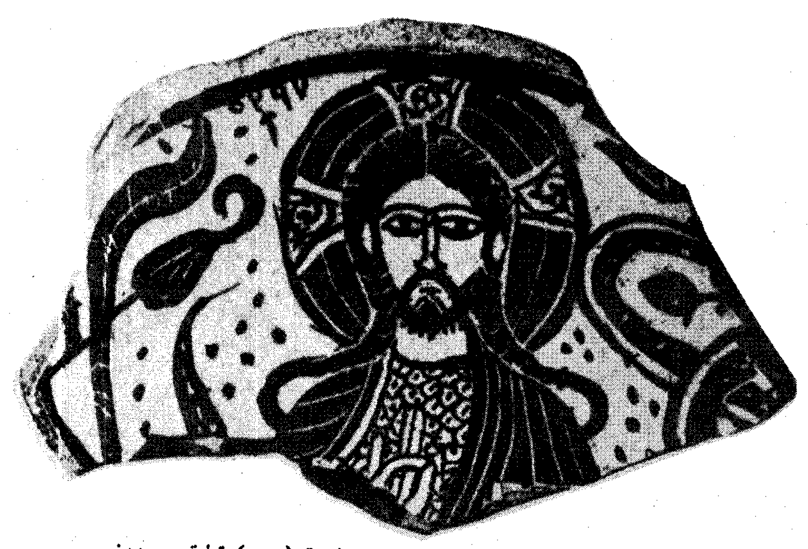


لوحة (٤٤) حوض حمام من الرخام ، سوريا ١٢٧٨ م

لوحة (٤٥) زخارف أرضية رخامية ، مسجد أزبك اليوسفى ١٤٩٥ م



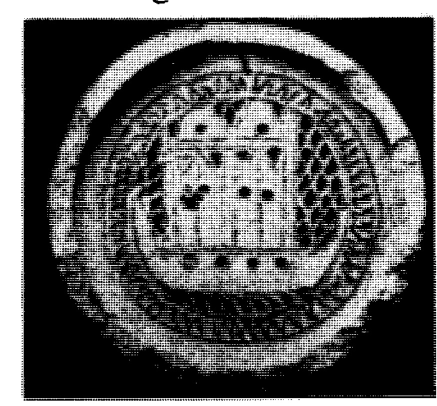
لوحة (٤٦) بلاطة خزفية مزخرفة بزهر الأقحوان – لتزيين الحوائط – تل العمارنة، مصر – وهو أسلوب يشبه ما اتبع فى الفن الإسلامى .

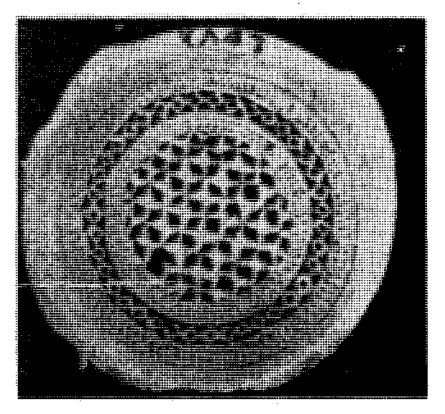


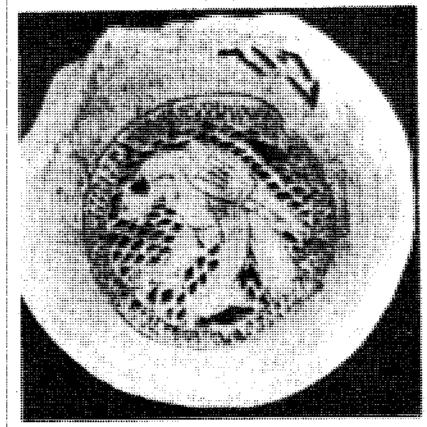
لوحة (٤٧) قطعة من خزف ذى بريق معدنى – مصر القرن ١١م .

لوحة (٤٨) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى - العصر العباسى

لوحة (٤٩ ا) نماذج من شبابيك القلل من الفخار تعود إلى مصر فى العصور الوسطى

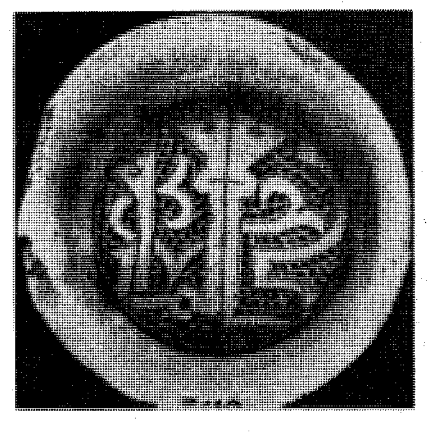


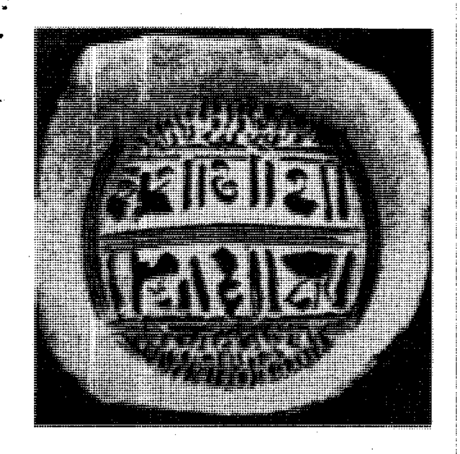






لوحة (٤٩ بَ) نماذج من شبابيك القلل

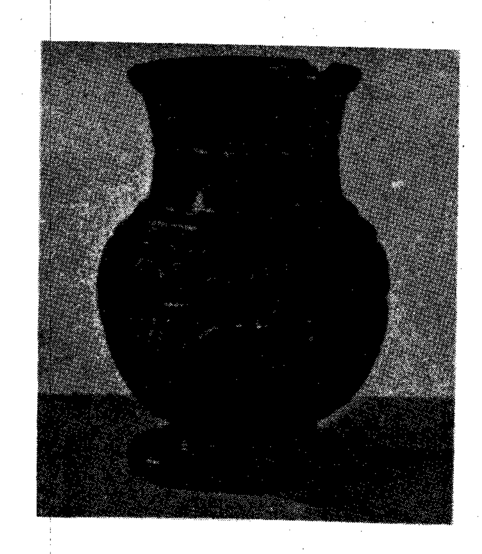




لوحة(٥٠) سلطانية
من الخزف ذى البريق
المعدنى .
القرن ١٠ م، إيران .



لوحة (٥١) قاشانى
من العراق عليه كتابة
بارزة باللون الأزرق
١٣١٠ م .



لوحة (٥٢) إناء من الخزف ، مصر — القرن الأول ق.م. يذكرنا بالخزف الإسلامي .

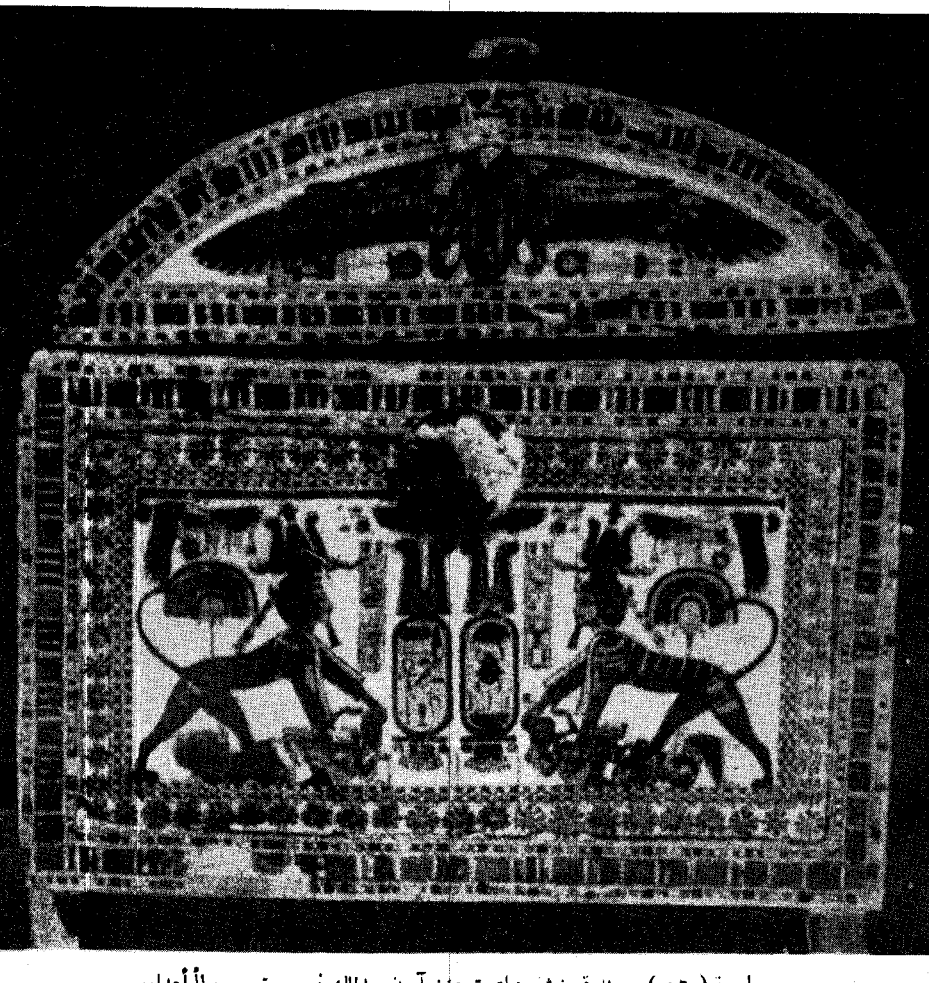
لوحة (٥٣) إناء من الخزف المزين بالكتابة النسخية الرقيقة، سوريا — القرن ١١ م .



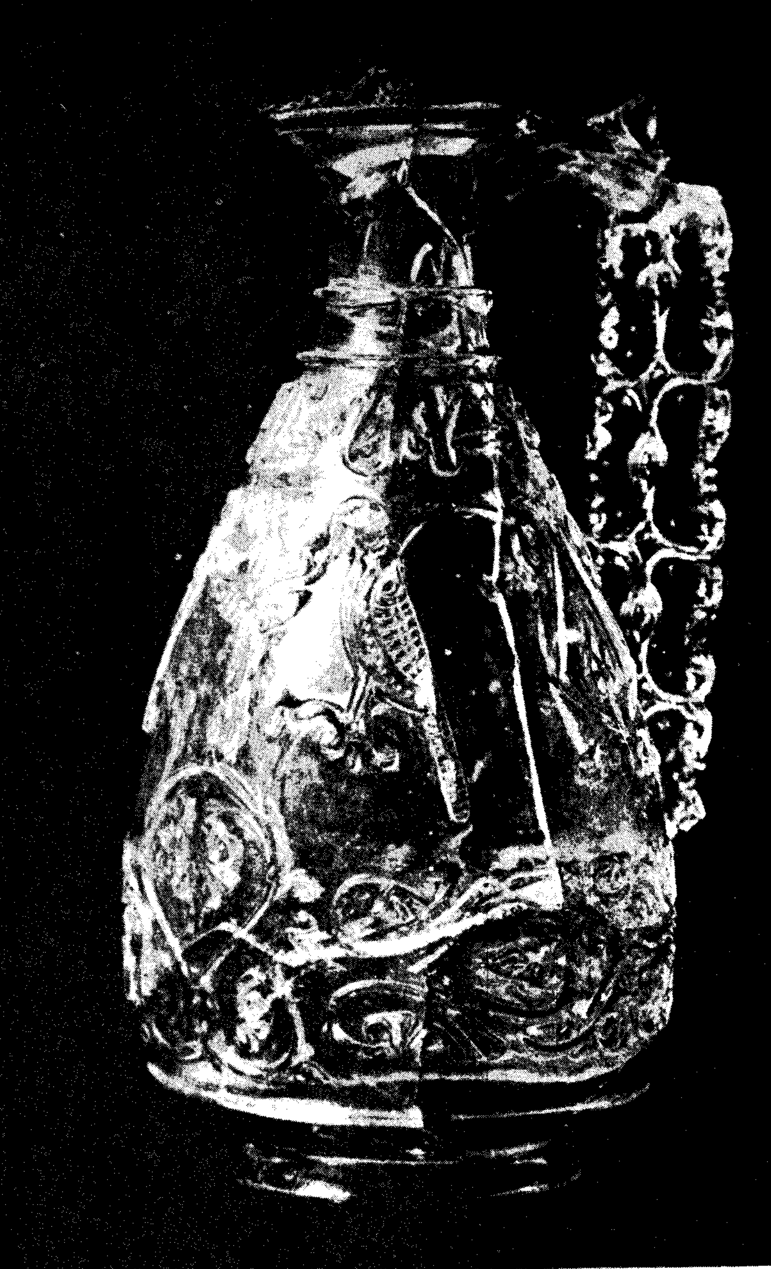


لوحة (٥٤) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى العصر الفاطمى .

لوحة (٥٥) إناء من الخزف صناعة الرى القرن ١٣ ، متحف الفن الإسلامى .



لوحة (٥٦) صندوق خشبي ، لتوت عنخ آمون ، الملك في صورة سبع يطأ أعداءه

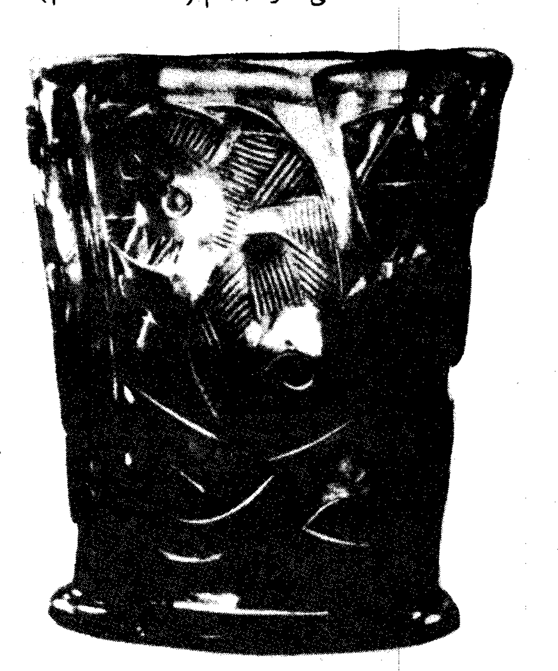


لوحة (٥٧) إبريقٌ من البلّور الصخري من العصر الفاطمي – مصر –



لوحة (٥٨) تمثال يسمى « ثمرة الخصوبة » للفنان رودين – وهوفنان أمريكى معاصر .

لوحة (٥٩) كأس من الزجاج السميك ، مزين بزخارف بارزة – معروف باسم كؤوس القديسة « هدويج » – مصر العصر الفاطمى القرن ١١ م (متحف أمستردام).

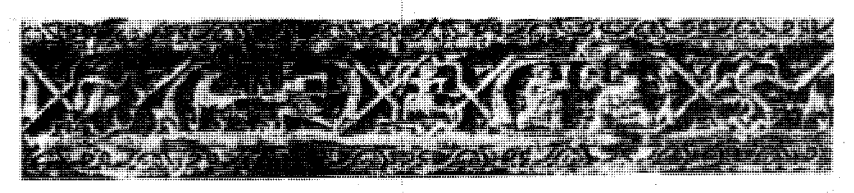




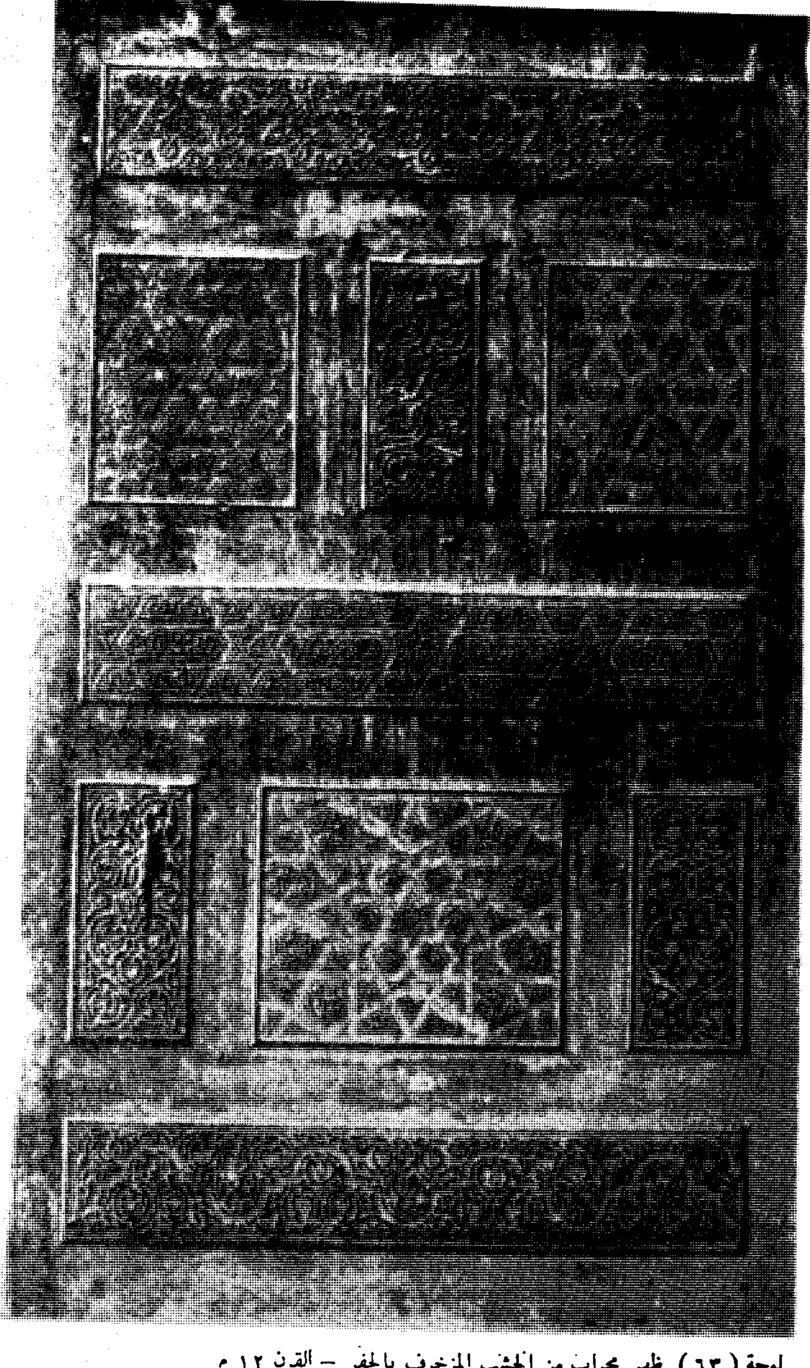
لوحة (٦٠ ا ، ب) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من القرن ١٤ .

لوحة (٦١) حشوات خشبية من
العصر الفاطمى – مصر القرن ١٠م.

لوحة (٦٢) أخشاب مزخرفة
بموضوعات عن الرقص والصيد
والموسيقى العصر الفاطمي القرن ١٠م.



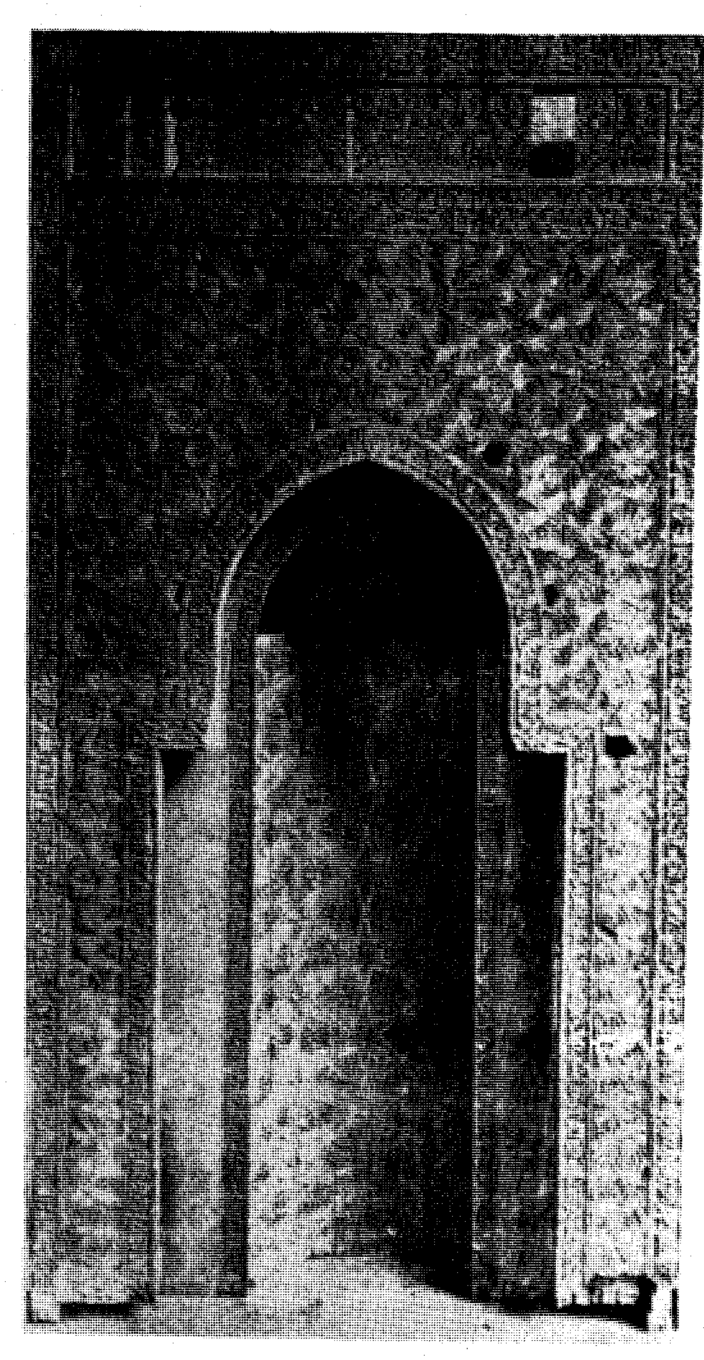




لوحة (٦٣) ظهر محراب من الخشب المزخرف بالحفر – القرن ١٢ م



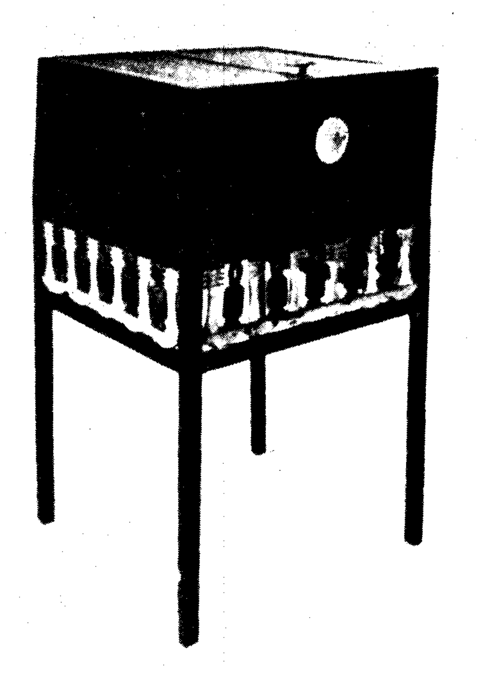
لوحة (٦٤) جزء من تابوت أصله من ضريح الإمام الشافعى ق ١٣



لوحة (٦٥) محراب من الخشب المزخرف بالحفر – من مشهد السيدة رقية – القرن ١٢ م.

لوحة (٦٦) تفصيل من منبر من العصر المملوكى أواخر القرن ١٥ م.

لوحة (٦٧) تفصيل من منبر مصر – العصر المملوكى ١٤٢٠م



لوحة (٦٨) تمثل علبة من خشب الأرز والأبنوس . مصر . الدولة الحديثة والحشوات الزخرفية تشبه خشب الخرط الإسلامى .

لوحة (٦٩) قطوع من خشب خرط (مشر بية) داخلة رسم مميز .



لوحة (٧٠) أسد من الخزف ذى الدهان الأزرق الفيروزى من القرن ٧ هـ — ١٣ م فى مجموعة كيڤوركيان .

لوحة (٧١) تمثل طبيعة صامتة للفنان المعاصر چورچ براك .

لوحة (٧٢) طبق نجمى من
حشوات صغيرة مزخرف
بالحفر وخيوط من العظم
مصر — ق ١٥ م

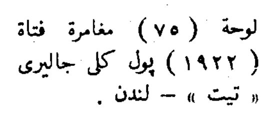
لوحة (٧٣) حشوة من العاج المكتوب فيها
اسم السلطان قايتباى ، القرن ١٥ م .





لوحة (٧٤) الراقص من
الحجر الأحمر (١٩١٤)
للفنان هنرى جوادبيه برزيسكا
جاليرى « تيت » — لندن



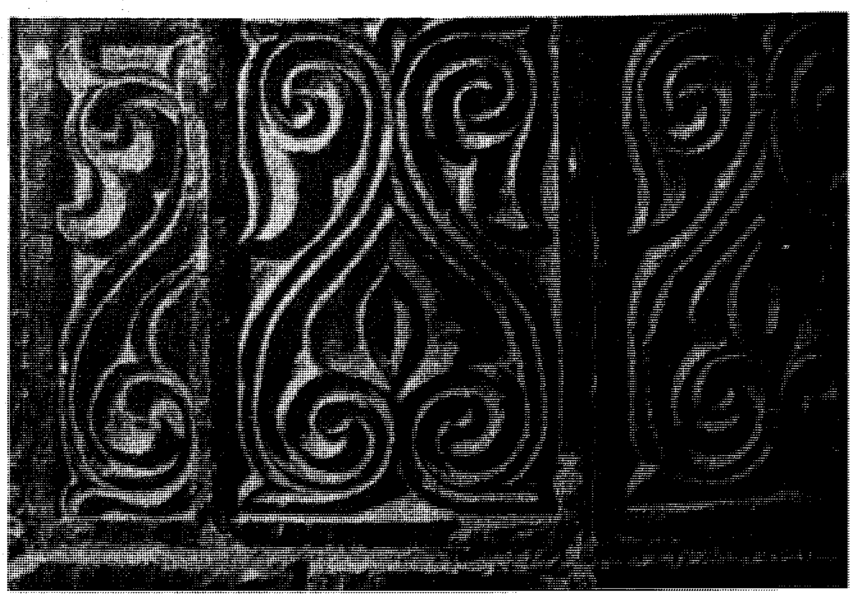


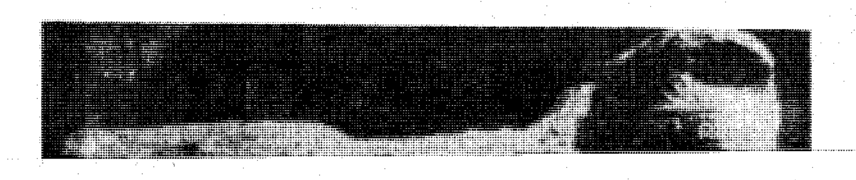
لوحة (٧٥) مغامرة فتاة
(١٩٢٢) پول كلى جاليرى
« تيت » — لندن .



لوحة (٧٦) حشوة خشبية من العصر الفاطمى، مصر القرن ١٠ .

لوحة (٧٧) زخارف حجرية من مئذنة مسجد الحاكم . مصر ، القرن ١١ م .

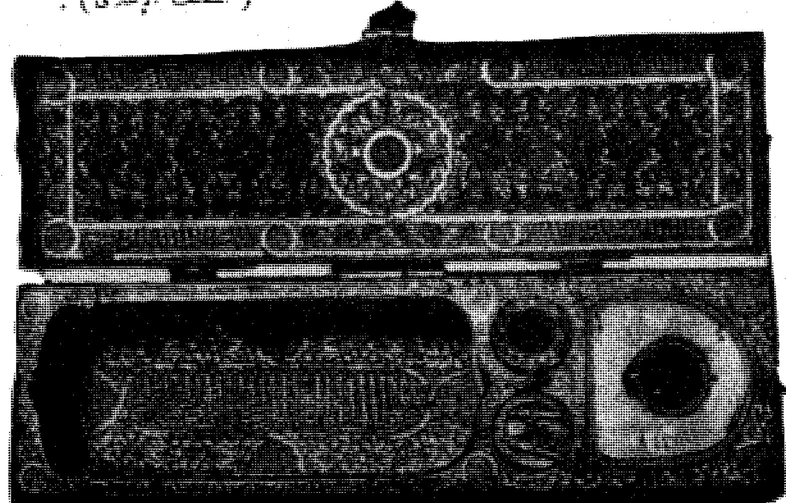


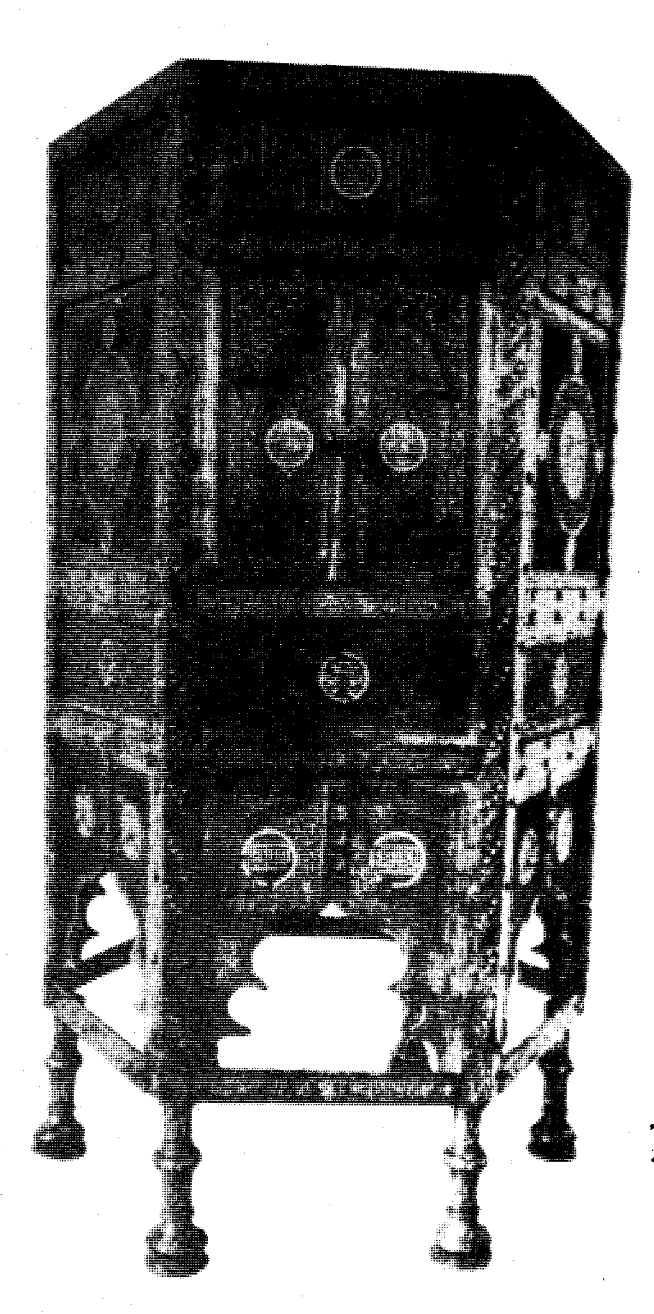




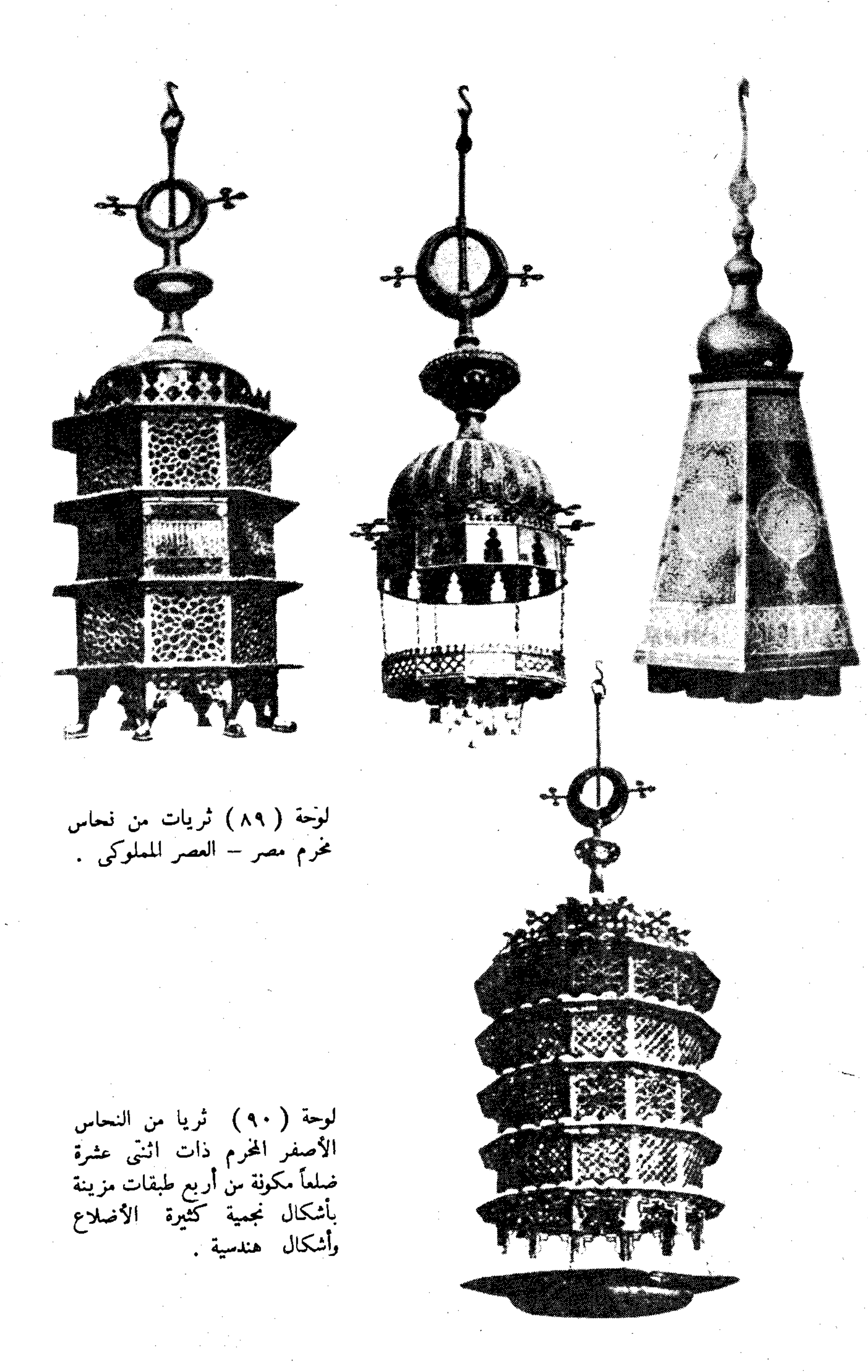
لوحة (٨٦) إبريق من النحاس المكفت بالفضة ومؤرخ ١٢٣٢ م إيران

لوحة (٨٧)مقلمة من النحاس المكفت بالفضة والذهب (المتحف الإسلامي) .



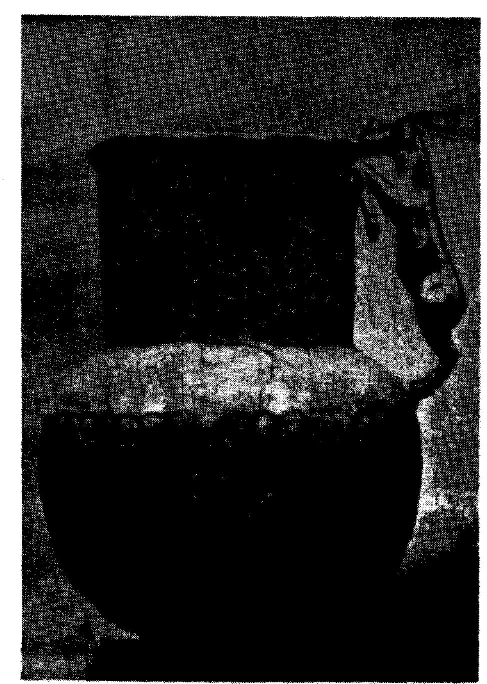


لوحة (٨٨) كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة والذهب - القرن ١٤ م. موقع بإمضاء محمد بن سنقر البغدادى ومؤرخ ١٣٢٧م .



لوحة (٨٩) ثريات من نحاس مخرم مصر — العصر المملوكى .

لوحة (٩٠) ثريا من النحاس الأصفر المخرم ذات اثنتى عشرة ضلعاً مكونة من أربع طبقات مزينة بأشكال نجمية كثيرة الأضلاع وأشكال هندسية .

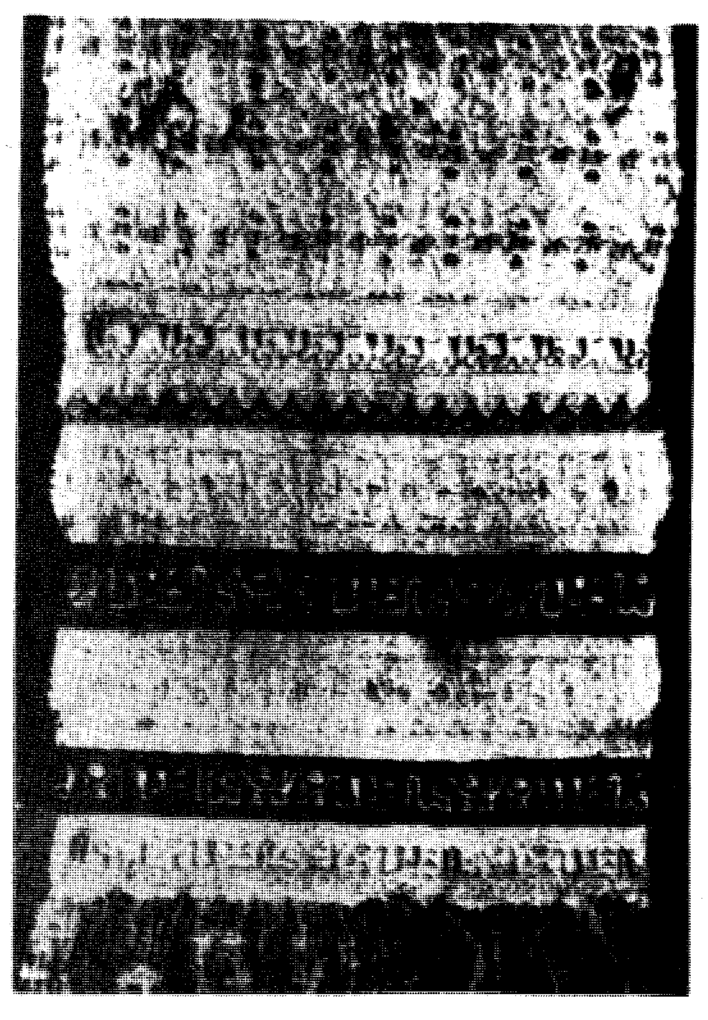


لوحة (٩١) إناء من الفضة واليد من الذهب على صورة حيوان ، من الدولة الحديثة مصر – وهو يوضح أن استعمال أشكال الحيوان فى الأوانى قديم فى الشرق العربى .

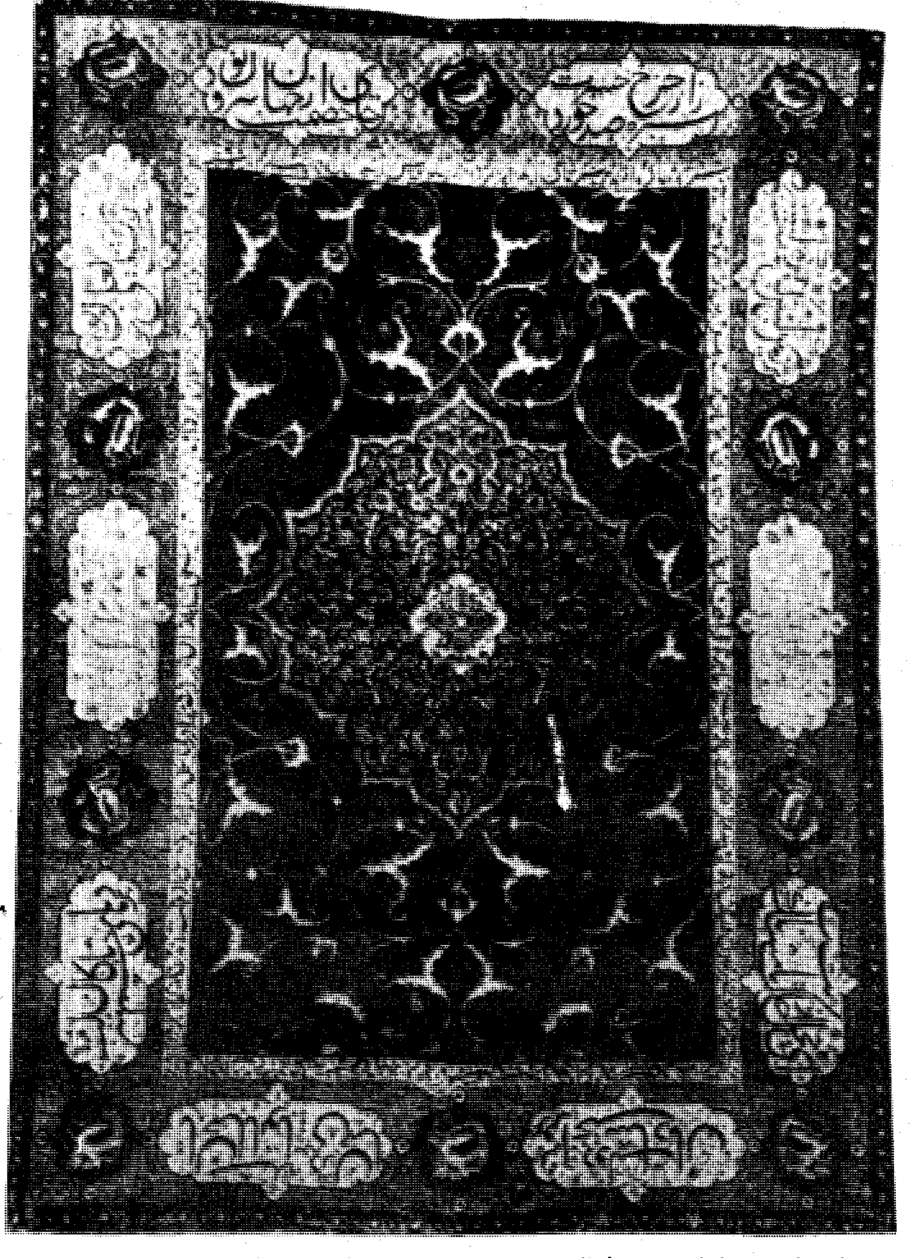
لوحة (٩٢) صندوق مصحف شريف مصفح بالنحاس الأصفر – مصر – القرن ١٤ م .

لوحة (٩٣) مبخرة من البرنز على هيئة طائر — إيرانى — القرن ٨ م .

لوحة (٩٤) قطعة من نسيج الكتان والحرير من عصر الحاكم بأمر الله أوائل القرن ١١ م .



لوحة (٩٥) قطعة نسيج من كتان وحرير - مصر - القرن ١٢ م

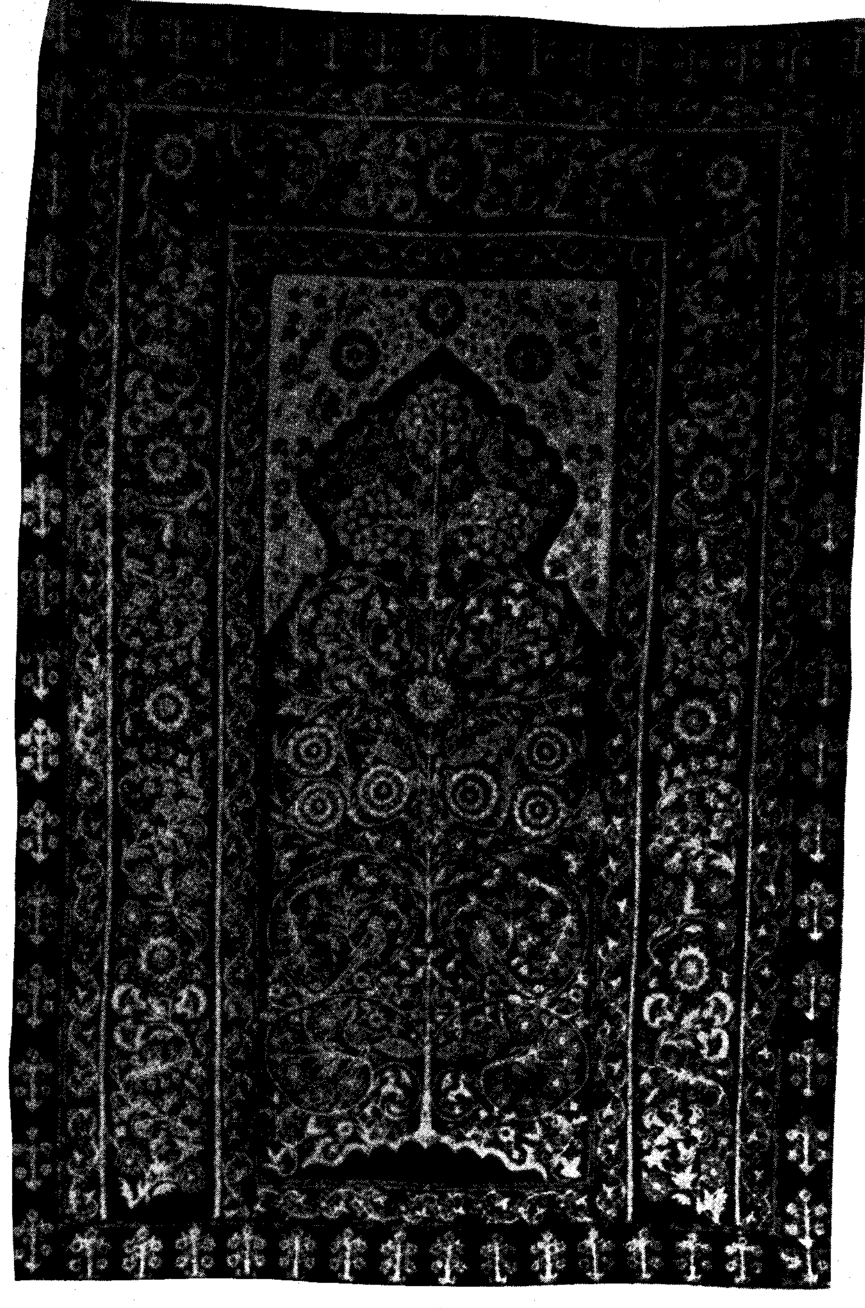


لوحة (٩٦) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية - القرن ١٦ م

لوحة (٩٧) قطعة من نسيج
الحرير ، مصر . القرن ١٤ م .

لوحة (٩٨)
قميص مزين
بصور ملونة
إيران –
القرن ١٦ م .

لوحة (٩٠٩ ا ، ب) قطعة قماش من الكتان بخيوط فضية – القرن ١٤ (متحف برلين)



لوحة (١٠١) قطعة نسيج مطرزة بالحرير
أصفهان أو رشت — القرن ١٨ م